Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari

BALLI ANTICHI E STRUMENTI TRADIZIONALI IN PROVINCIA DI REGGIO EMILIA

(*disegno di Alfonso Borghi*)

Eugenio e Mirella Bargagli

31 I CANTASTORIE TOSCANI

del Consiglio
Nazionale Ricerche

Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari

Nuova Serie N. 31 (51) **Luglio-Dicembre 1980**

Rivista semestrale **a cura di Giorgio Vezzani**

Comitato di Redazione: Gian Paolo Borghi, Lorenzo De Antiquis, Romolo Fioroni, Giorgio Vezzani.

Un numero L. 2.000 - Abbonamento annuale L. 3.000 - Copie arretrate disponibili L. 2.000 - Versamento sul c/c p. n. 10147429 intestato a IL CANTASTORIE c/o Vezzani Giorgio via Manara 25, 42100 Reggio Emilia - Autorizzazione del Tribunale di Reggio E. n. 163 del 29-11-1963 - Direttore responsabile Giorgio Vezzani - Proprietario « Il Treppo » di Giorgio Vezzani, via Manara 25, Reggio E. - Tipografia Futurgraf, viale Timavo 35, Reggio E. - Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV - 70%.

SOMMARIO

Questo numero esce grazie anche al contributo della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Reggio Emilia.

Associato all'U.S.P.I. - Unione Stampa Periodica Italiana.

CONTRASTO
fra una Contadina e una Signora

Composizione in Ottava Rima del noto improvvisatore Idalberto Targioni.

Un giorno capitando in un paese
Della nostra bellissima toscana
Fra due ragazze un battibecco intese

MARCHESINA

Tu abbronzata dal sole in volto sei,
Sulle ruvide mani hai grossi calli,

I cantastorie toscani

La seconda parte della nostra ricerca sui cantastorie toscani propone interviste, note biografiche e una scelta dal canzoniere di Eugenio Bargagli effettuata su segnalazione dello stesso cantastorie. Altre notizie e interviste riguardano Luciano Moretti e Pilade Gianni detto il « Morino ».

Eugenio Bargagli

Eugenio Bargagli nasce a Magliano in Toscana (Grosseto) il 17 aprile 1916 da famiglia contadina. Inizia l'attività di piazza come fisarmonicista e cantante nell'immediato dopoguerra con Aod Sassetti; prosegue poi con altri compagni di lavoro, tra cui Benito Bernardini, Severino Cagneschi e Mirella Bargagli. Negli anni '60 forma il « Trio Marino (del quale hanno fatto parte, insieme a Eugenio e Mirella Bargagli, negli ultimi anni, dopo la scomparsa di Ardito Ranieri, Franco Pierini, Graziano Zinali, Ivano Massellucci, Ezio Bachetti e Massimo Ivaldi), che si esibisce nel corso di sagre, feste da ballo e spettacoli. Eugenio Bargagli è anche autore di molte canzoni (nonché rielaboratore di antichi canti popolari) ed ha inciso diversi dischi, in gran parte cantati dalla figlia Mirella.

L'intervista, raccolta da Gian Paolo Borghi e Giorgio Vezzani, è stata registrata a Torino il 23 aprile 1980.

Per quanti anni ha fatto il cantastorie sulle piazze?

Mah, il cantastorie proprio di mestiere per una ventina d'anni.

Ha iniziato, quindi, nel dopoguerra...

Dal '45 ho cominciato; prima per passione, perché io, anche da bambino, quando che s'andava a qualche fiera, c'erano cantastorie, io so che i' mi povero babbo, la mi' povera mamma mi portavano sempre. Io so nnato passionista per la fisarmonica, e allora è nato così. Poi un giorno, assieme a un altro, s'è deciso di fa' i cantastorie.

Non è figlio d'arte, allora.

No, no, di famiglia, di razza mia, come suonatori di fisarmonica, di musica sì, ma cantastorie è una cosa ispirata propria a mmè.

In questi ultimi anni quale attività svolge?

In quest'ultimi anni io, dopo cessato di fa' il cantastorie, ho messo su l'orchestra coi miei figlioli, con la femmina e il maschio, no?, la femmina, Mirella, che le canta tutt'oggi. Poi, prima di mette su l'orchestrina, Mirella ha cantato tanto le storie con me. Ora, sa, quest'orchestrina che tutt'oggi facciamo il liscio nelle sale da ballo, sagre, spettacoli, feste dell'Unità...

Prima ci ha detto che ha cominciato a fare il cantastorie con un altro. Come si chiama?

Io proprio ho cominciato co' uno che stava lì vicino a mmè in Grosseto, ma ora sta Arezzo, un certo Sassetti Aod. Ho cominciato con lui, io con la fisarmonica, lui suonava lo strumento a fiato, e s'è durato per una quindicina di anni, sempre con lui. Poi altri quattro o cinqu'anni ho seguitato con la bimba, poi s'arriva all'orchestrina.

Quali località frequentavate?

Be', diciamo, l'Italia meno che giù nella bassa poi s'è girata quasi tutta, non si è passato Roma. Poi dalla parte di qua si è battuto tanto più che altro la Toscana, perché ci si intendeva di più magari... Si è fatto il viterbese, si è fatto tanto Arezzo, Firenze, il grossetano... poi siamo andati anche là verso Pesaro...

Per quanto riguarda il repertorio...?

Mah, repertorio, noi tante canzoni si facevano veni' allora quasi tutte da Piazza Marino, però si componevano anche noi. A Marino io gli mandavo tante canzoni scritte, lui le metteva sul canzoniere. L'ho mandate a Foligno... si scriveva tanto da nnoi, che anche tutt'oggi io scrivo canzoni. I fogli li ho fatti stampa' a Campi Foligno e a Piazza Marino. Le davo libere, perché Marino le stampava e io gliele ordinavo, 'un so, dugènto, poi le dava in tutt'Italia; Foligno lo stesso.

Si serviva anche di tipografie della sua zona?

Sì anche a tipografie così... volantini a conto nostro, stampati proprio da nnoi.

Cosa apprezzava di più il pubblico toscano?

Mah, la Toscana apprezzava di più anche contrasti in ottava rima, da poeti che oggi stanno scomparendo. Lo si scriveva anche questi contrasti, poi si facevano tra di noi, io con quest'altro che oggi sta Arezzo. Poi fatti di cronaca, quando sul giornale c'era un ammazzamento: « Ha buttato la bimba 'n del pozzo... », in più l'allegria, quella è sempre andata.

Vendevate solo i fogli o avevate anche qualche altro articolo?

No no, la collanina, sui fatti di miracolo c'era la collanina, sa?: Sant'Antonio, Santa Rita... Poi si vendeva anche scatolette di lamette per aiutarsi un po' a vive, perché allora magari era un po' peggio di oggi, perché quando s'arrivava alle dodici magari un panino co' la mortadella era tutto.

Quali motivi usavate più di frequente?

Mah, i motivi... siamo partiti da vecchi motivi, poi io co' un motivo c'ho fatto tanti altri motivi, quelli l'ho rimusicati da mmè, da mmè su un vecchio motivo. Alcuni l'ho fatti però anche di fondo io, eh?, però... 'un so, v'era un motivo d'una storia, allora io l'ho rivittimata, a metà ho cambiato motivo, c'ho fatto un altro motivo. 'Nsomma l'ho trasformati molto anche da mmè.

Difficoltà per i posteggi ne avevate?

Eh sì, molte volte sì. Allora più che altro erano le fiere: dove c'era troppo bestiame, dove c'era, mettiamo a Scansano, banchi de' panieri... vendevano le tine pe' ffa' i' vino... tante volte ci toccava ritirarsi d'un angolo, di dietro a' banchi... e allora non c'era mica le attrezzature che c'è oggi, bisognava fa' tutto di stomaco.

Severino Cagneschi l'ha conosciuto? (1)

Sì, lui più che altro era, come ho detto prima, un poeta, di questi poeti, che canta e crea. Però ha fatto il cantastorie anche lui, un paio d'anni anche con me. Poi m'ha aiutato anche Luciano Moretti.

Lei conosce la musica?

---

(1) Cfr. « Il Cantastorie », n.s., n. 30, pp. 25-26.

Sì, abbastanza. Ho studiato musica da privato, sicche non è che io scriva musica, ma è quando 'n motivo mi viene in mente me lo musico da mmè, eh?, anche se ci fosse degli errori, però per me è sufficiente. Poi uno spartito che prendo io e me lo studio, tiro fuori quello che è. La musica 'nsomma la conosco abbastanza benino.

Ascoltando i suoi dischi, le sue cassette, abbiamo notato che lei tante volte ha preso lo spunto da canti popolari, come « Elisa di Santino », il « Maggio », ecc.. Il pubblico come considera questo fatto?

Sì, motivi popolari... Qui i casi son i due. Molti magari dicono sempre: « E' venuta più bellina »; qualche vecchio antico dice: « Però, eh, l'hanno sciupata ». Esiste anche questo, eh, però oggi si va contro una popolazione un po' più moderna, un po' diversa.

I gusti, quindi, stanno cambiando...

Mah, penso di no, perché ci son molti giovani quando si va nelle sale da ballo, proprio giovani, chiedano a Mirella: « Mirella, facci " il terremoto nel Friuli ", facci... ». Gli tocca fargliela, a tempo di valzer, anche lì si torna al discorso di prima, però non è cambiata.

Tornando alla « piazza », che adesso è morta...

No, non ci sarebbe più neppure posto. Esiste una festa, preparano il palco...

...Come faceva per fare il « treppo »?

Io quando ero con quello che sta Arezzo si faceva prima due pezzi con lo strumento a fiato, la cornetta, e fisarmonica, il pubblico veniva. Po' da llì si cominciava con qualche barzelletta, battute tra di noi, poi si cominciava co' il canto, e ogni tanto all'intervallo sempre lo scherzetto homico, la barzelletta e due sonate pe' tene' i' treppo.

Era difficile farlo?

Molte volte era difficile; alcune volte mentre si scaricava la fisarmonica era già fatto. In molte fiere dove c'eran gl'interessi del bestiame a volte si sudava per tirarli; poi, piano piano piano...

Ricorda una storia, in particolare, tra le tante che ha scritto?

Be' la prima che ho scritto, ne ho scritte tante, ma che ricordo quando ho cominciato a canta' le storie, fu sulla vita di Antonio Gramsci, che non l'ho più nemmeno; l'ho fatta su foglietti...

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

G. Vezzani, *Un cantastorie toscano. Eugenio Bargagli*, « Il Cantastorie », n. 2, marzo 1964, p. 5.

Idem, *Fatti e personaggi nei testi dei cantastorie. Papà Cervi raggiunge i sette figli*, « Il Cantastorie », n.s., n. 3, novembre 1970, pp. 9-10.

R. Leydi, *I canti popolari italiani* (« Papà Cervi raggiunge i sette figli », pp. 289-293, con es. mus.), Milano, 1973.

Testi del Bargagli sono compresi anche nei fascicoli pubblicati in occasione delle Sagre dei Cantastorie di Piacenza e Bologna (1966-1970 e 1972-1975).

DISCOGRAFIA

Per le canzoni composte (o rielaborate) da Eugenio Bargagli ed eseguite dalla figlia Mirella con il Trio Marino », cfr.: *I dischi dei cantastorie*, « Il Cantastorie », n.s., n. 24, novembre 1977, pp. 3-5 (dischi Fonola e Combo, 45 giri).

Integriamo la discografia in parola con i seguenti titoli (dischi Combo, 45 giri):
9113 - La corsa dei partiti - Stornelli alle ragazze di campagna
9114 - La barbiera - Sole di maggio

In commercio esistono inoltre decine di fonocassette riproducenti canzoni sia nuove sia già incise sui dischi Fonola e Combo sopra ricordati. Ne citiamo alcune:
Canta Mirella - Combo CB 75
Maremma Maremma - Canta Mirella - Fonola C 514
Ballo liscio con il Trio Marino - Canta Mirella (s.ed.)
Nuovi successi di Mirella col Trio Marino - Fonola C. 644

Piacenza, 24 agosto 1969: Eugenio Bargagli con il chitarrista Ardito Ranieri recentemente scomparso.

IL CANZONIERE di Eugenio Bargagli

I briganti toscani

In quel tempo di guerra lontano
che chiamatasi « Guerra Mondiale »
sulle cronache di ogni giornale
di banditi in quei dì si parlò.

Si portavano queste notizie
sulle fiere e mercati italiani
cantastorie vicini e lontani
questi canti facevan furor.

Vi ricorda i briganti toscani
un cantastorie che nacque a Grosseto
la maremma non tiene segreto
alcuni nomi di questi vi fa.

Fortunato Ansulini il Brigante
il brigante dagli occhi di belva
come jena che entra in riserva
con Menichetti Mariano scappò.

Questi nomi facevan tremare
poi Stoppa chiamato il « Baffone »
quante volte tremò Talamone
cinque corpi in quel dì trucidò.

Altri otto qua e la ne scannava
così tredici morti al sicuro
alle Murate fu messo all'oscuro
a Firenze e lì dentro morì.

Poi Tiburzi insieme a Marziale
l'altro è Stoppa che firmarono il piano
quanti morti qua nel Grossetano
si potrebbe più a lungo parlar.

Ma di Arezzo ben tutti sappiamo
col coltello allo scatto di cricche
il famoso bandito era Nicche
in Toscana era detto così.

Alcuni nomi abbiam rammentato
di banditi qua e là in Toscana
da un'epoca molto lontana
ma la storia oggi voglio narrar.

Questi nomi che abbiam nominato
ricercati dal poeta Toscano
alla macchia vivevano invano
prima o poi dovevan morir.

Mariannina con Fioravanti
poi l'altro chiamato Rizieri
ricercati dai carabinieri
si ricorda in Toscana così.

Mentre oggi i banditi moderni
non ci stanno nascosti nel bosco
vanno in macchina e in moto con casco
e in paesi villaggi e città.

Essi viaggiano senza sospetto
son banditi tranquilli e beati
con licenza essi son patentati;
son in Toscana e ovunque si sa.

Copertina di un disco di Eugenio e Mirella Bargagli.

PAPA' CERVI RAGGIUNGE I SETTE FIGLI

Or vi narro l'orribile storia
che è accaduta presso Reggio Emilia
lì viveva un'onesta famiglia
papà Cervi coi sette figliol.

Questo avvenne quell'8 settembre
quando il fascio fu giunto alla resa
fu tremenda ed infame l'impresa
mai nessuno dimenticherà.

25 novembre è la data
nel 43 l'anno rapace
papà Cervi lottò per la pace
ha sette figli con i partigian.

Il 28 dicembre i fascisti
arrestarono i sette fratelli
gran torture coi manganelli
poi condanna a morte ne fù.

Papà Cervi pur venne arrestato
non pensava all'atroce misfatto
la notizia ne venne ad un tratto
fucilati i suoi figli son già.

Quanta pena per quei genitori
che han provato per più di vent'anni
tra dolore angoscia ed affanni
questi figli poter rallevar.

Papà Cervi coi figli e la moglie
ne vivevano nell'Emiliano
di lavoro onesto ed umano
e lottando per la libertà.

Ma quel piombo nemico ed infame
nelle mani di quegli assassini
non ha pena per quei poverini
che chiamavano mamma e papà.

Ma nell'anno 70
papà Cervi moriva
ma sempre c'insegnava
al fianco suo lottar.

Assieme ai sette figli
ora tu sei riunito
e molti hanno capito
gridano libertà.

Quante persone in lotta
sotto il tuo insegnamento
ora è giunto il momento
nessun ci fermerà.

Addio papà Cervi
addio alla tua terra
fermata sia ogni guerra
viva la libertà.

Ora piange l'Emilia
piange il paese intero
croci nel cimitero
con la scritta così.

Riposa Papà Cervi
assieme ai sette figli
morti sotto gli artigli
del fascio traditor.

Mirella Bargagli

Gli ultimi avvenimenti sul giallo di Viareggio

Prego signori prestate attenzione
il più triste fatto che narri la storia
che di Viareggio di molte persone
sono intramati in quella baldoria

per quattro mesi
la cronaca parlò
cominciando da Marco che in più modi
[accennò.

Lui prima si accusava per se stesso
di avere ucciso Ermanno in una lite
ma poi linguaggio ne cambiava spesso
molte persone ne furon capite

tutti i giornali
non fanno che parlar
ma ancora non sappiamo qual è la verità.

L'otto di maggio s'impicca il Meciani
per giorni ne rimane in agonia
fa sbalordire tutti gli italiani
si dice ne sia armai giusta la via,

però ben chiaro
ancora non si sà
poeti e giornalisti continuano a parlar.

Sembra si scopra case di ritrovo
dove venia i ragazzi trascinati
ma se preciso non si trova il covo
altri innocenti saran nominati,

chi sa la strada
non tema di parlar
se ci son pesci grossi la devono pagar.

Perché il Meciani non volle parlare
piuttosto cercò togliersi la vita
se nella mischia si volle sporcare
pensa a morire per farla finita

ma molta gente rimane nel dolor
ma Dio non perdona
vigliacchi e traditor.

Ma resta sempre il dolore più grande
per la famiglia del povero Ermanno
perché ogni giorno notizia si spande
fra il dolore, lo strazio e l'affanno

ripeto ancora
non temete a parlar
ora è giunta l'ora, fuori la verità.

Risiamo al Caso di Turi Giuliano
passaron giorni mesi e lunghi anni

Fiera di Civitella di Paganico (Grosseto), 14 settembre 1950: con Eugenio Bargagli, in questo «treppo», è ritratto Benito Bernardini (a sinistra).

ma se qualcuno armò la sua mano
fu la povera gente a pagar i danni,

oggi a Viareggio
si ripete così
ci sono i pesci grossi e i ragazzi a soffrir.

Termino questo canto oh cittadini
che mi avete seguito con attenzione
parlo di quei ragazzi poverini
che trascinati son d'altre persone

se qualche cosa
poi si saprà di più
escano i pesci grossi e non se ne parli più

La storia del Ghezzi di Grosseto

Cittadini prestate attenzione
ad un fatto così commovente
ed ognuno in se stesso si sente
nelle vene il sangue ghiacciar.

A Grosseto città di Maremma
mai nessuno avrebbe pensato
che un grand'uomo da tutti stimato
a tal punto potesse arrivar.

Il motivo nessuno sappiamo
in Maremma destò meraviglia
sembra avesse dell'odio in famiglia
e da tempo pensava così.

Solo scritto dei fogli ha lasciato
che più volte al suicidio pensava
ma purtroppo il destino si dava
una notte sentite che fa.

8 agosto del sessantasei
una grande tragedia accadeva
ed ognuno i giornali leggeva
che facevano il sangue ghiacciar.

Nello Ghezzi lo sterminatore
uccideva la moglie e la figlia
annientava la propria famiglia
e un amico che in casa trovò.

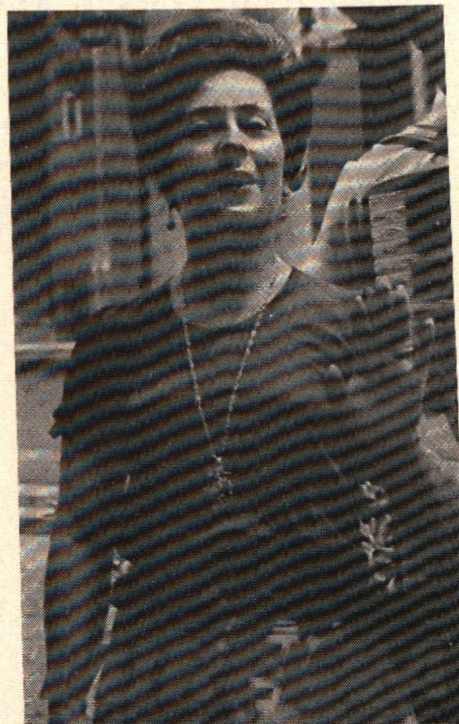
Certo Bruno Mancini impiegato
trentatreenne facea il ragioniere
presso l'E.N.A.L. prestava il mestiere
e da tutti stimato era già.

Il Mancini si era recato
con la Tosca a una festa danzante
a un paese lì poco distante
circa l'una di notte rientrò.

Egli amava la figlia del Ghezzi
che lei era ormai ventinovenne
la tragedia infame ne avvenne
quando il padre a casa rientrò.

Accecato da folle pazzia
entrò in casa e non fece parola
e si armò di fucile e pistola
puntò verso il Mancini e sparò.

Ma la figlia fa un grido straziante
e gli grida babbino che fai
ma accecato dall'ira ormai
sulla figlia lui punta e sparò.

Poi la moglie Nunziata accorreva
per veder di calmare il marito
ma il Ghezzi ormai inferocito
con un colpo così la freddò.

Un'immagine di Mirella Bargagli tratta da una delle numerose musicassette incise dal gruppo dei cantastorie grossetani.

Come belva assetata di sangue
dei vicini alla porta correva
con le spalle tremare faceva
quella porta che chiusa ne sta.

Per fortuna non riesce ad entrare
sulla porta più colpi ha sparato
ma purtroppo si trova accerchiato
i gendarmi col mitra son lì.

La pistola in bocca si mette
e seduto ne sta sulle scale
così l'ultimo colpo mortale
alla tempia si spara per se.

La sua figlia in corale cantava
a Grosseto era molto stimata
la Puccini l'avea scritturata
però il padre contento non fù.

Nello Ghezzi detto il Cappellone
per molti anni ne fu mediatore
a Grosseto finì in disonore
la Maremma oggi parla così.

Contrasto poetico ammogliato e giovanotto

Amico, ascolta bene il mio consiglio
cerca di farti una sistemazione
che vederti così mi meraviglio
tu la rendi vergogna alle persone
se fino ad oggi eri come un giglio
ora a vederti la fai compassione
perché in vecchiaia dimmi cosa fai
ma solo come un cane te ne vai.

Ma te che sei sposato cosa fai
quando alla sera torni da lavoro
la moglie bolle sempre ben lo sai
assieme ai figli tu lo senti il coro
e spesse volte scappi e te ne vai
quello per te sarebbe il tuo ristoro
e vai a letto senza aver cenato
così ne sei becco e bastonato.

Se qualche volta tu cadi ammalato
non c'hai nessuno che ti dà conforto
solo nel letto come un disperato
resti a pensare lì a collo torto
ma ti trovi da tutti abbandonato
come un carciofo che sta dentro l'orto
la barba a stento semper più ti viene
in vita tua non avrai mai bene.

Invece a te la moglie pronta viene
con lacrimoni e singhiozzo alla gola
ti dice amore non ti senti bene
ti stringe a se e così ti consola
a te si ghiaccia il sangue nelle vene
non hai più fiato non hai più parola
dici vai cara tu sia benedetta
lei fuori c'ha l'amico che l'aspetta.

Se anche la moglie fosse un po' civetta
tu solo al mondo dimmi cosa fai
vai sempre via e porti la giannetta
a fare la leggera te ne vai
o trovi Caterina oppur Marietta
i soldi in tasca tu non ce l'hai mai
e se per sempre solo te ne stai
come i cani il sedere mostrerai.

Te con la moglie spesso te ne vai
i figli te la dan soddisfazione
però se sono tuoi non lo sai
o se parte c'hanno altre persone
a comprargli le scarpe te ne vai
e poi gli dici sono io il padrone
tua moglie gli ripete hai sentito
poi dice che imbecille è il mio marito.

Ora davver mi sembri scemunito
se tu entri nel campo della corna
te credi d'esser sempre riverito
quando assieme vai con una donna
prima altri sei a già servito
e poi sei te a metterti in colonna
l'abbracci e dici che bene ti voglio
ma lei non pensa a te, ma al portafoglio.

Ora dirti una frase amico voglio
ieri sera ero con una sposa
disse più volte che bene ti voglio
verso di me la vidi premurosa
non cercava per niente il portafoglio
ma cercava con ansia un'altra cosa
si strinse a me provando una gran gioia
disse il marito mi è venuto a noia.

Lo fai il grande e lo vuoi fare il boia
ma ho saputo che sei affemminato
le donne accanto te la danno noia
più volte un maschio so che hai cercato
allora si la provi molta gioia
se uno accanto ti sta avvicinato
ti ho visto cambiare di colore
è con un'omo che tu vuoi fa l'amore.

Ora si che non sento più pudore
di dirti cosa che 'un volevo dire
a me mi piace di fare all'amore
ma di sposarmi non voglio sentire
se penso a te mi viene un colpo al cuore
forse tua moglie mi potrà capire
se io non provvedessi coi miei scudi
tua moglie andrebbe scalza e i figli nudi.

Padrone e contadino

Introduzione:
Camminando attraverso alla campagna
sentivo due forte litigare
maledetto chi il pane ti guadagna
ed io che ti do da lavorare
con me tu hai trovato la cuccagna
ma ora non ti posso sopportare
incuriosito allora mi avvicino
era il padrone con il contadino.

Contadino:
Signor padrone berci più piano
che tanto a me non mi mette spavento
al mondo ho sempre fatto il contadino
di ciò che ho fatto io non mi lamento
ho guadagnato pane olio e vino
ho mantenuto lei e non è contento
se perdo la pazienza un momentino
o bastono il padrone o vo al mulino.

Padrone:
Dicea il padrone caro Giovannino
qui la faccenda si presenta male
non sei più buono a fare il contadino
io non ti do più né il grano né il maiale
e non ti lascio più né olio e vino
se vai da altri io ti metto male
disse Giovanni lei è un incosciente
ma gli assicuro che non mi fa niente.

Contadino:
Il padrone dicea brutto pezzente
da un pezzo in qua la terra non mi frutta
di conseguenza stai senza far niente
e la raccolta me la mangi tutta
per te pago le tasse giornalmente
e spesso resto con la borsa asciutta
se seguiti di andar di questo passo
le mie fiannze se ne vanno in basso.

Padrone:
Signor padrone non faccia il ragazzo
mi dica se non fosse il contadino
che gli darebbe il gran senza imbarazzo
e nella botte il prelibato vino
son io coi miei sudor senza far chiasso
che l'empio la cantina e il magazzino
e se la terra non la lavorassi
potrebbe dire cosa io mangiassi.

Ma se un giorno di qui via ti mandassi
dimmi come faresti a lavorare
e se agli altri padroni raccontassi
non sei buono nemmeno a ragionare
allor potresti far parecchi passi
quando che ti mancasse da mangiare
e se a andar via di qui tu ci provi
vedrai meglio i padroni non li trovi.

Contadino:
Dentro la stalla tengo dieci bovi
lei solo quattro me li ha consegnati
dunque a chiamarmi ladro lei non si provi
perché con i miei risparmi li ho comprati
ho fatto anche tre carri tutti nuovi
solo due vecchi li ebbi qui trovati
perciò un altro colono non può trovare
che sappia aver pazienza e risparmiare.

Padrone:
Ora ho capito e m'hai fatto imparare
l'arte di risparmiar e l'economia
dunque per questo ti vo licenziare
e non devi più stare in casa mia
un altro contadino vo a cercare
che più di te mi renda simpatia
io te lo dico con le mie parole
la mosca tira il calcio quando pole.

Contadino:
Di abbandonarlo creda non mi duole
e fino ad ora mai non reclamai
lei me l'ha detto con le sue parole
che m'ha trovato un altro meglio assai
lei crede di trovar gemme e viole
ma gli assicuro che saranno guai
e se mi manda via da suo podere
a me non manca da mangiare e da bere.

Contadino:
E poi signor padron deve sapere
l'arte del contadino è rammentata
l'attesi e feci sempre il mio dovere
la parte mia l'ho sempre guadagnata
e chi lavora lei deve sapere
che fino ad ora non l'hai ma sbagliata
addio signor padron non ci si arrangia
vedrà sensa coloni non si mangia.

Luciano Moretti

Luciano Moretti è nato nel 1937 a Grosseto, dove abita tuttora. E' lo stornellatore della « squadra » di Eugenio Bargagli sia ai raduni dei cantastorie che in numerose feste popolari grossetane.

L'intervista, curata da Gian Paolo Borghi e Giorgio Vezzani, è stata registrata il 23 aprile 1980 a Torino durante la 14ª Sagra dei Cantastorie.

La sua esperienza di cantastorie è legata all'incontro con Eugenio Bargagli, no?

Sì, praticamente ci sono entrato così, che cantavo no?, per passione. Ho cantato nelle orchestrine, poi ho conosciuto 'sti cantastorie, io sono stornellatore, s'adatta un po' al genere, e ho abbinato un pò lo stornello, diciamo, alla storia. Ho ripreso delle storie vecchie, passionali, ho fatto un po' una raccolta di queste storie, l'ho ripresa nelle piazze, nelle feste, nei festeggiamenti...

Qual è la sua attività abituale?

Io sono ambulante.

Ci sono ancora imbonitori, illustratori, in Toscana?

Mah, imbonitori ce n'è ancora sì, ma poca roba però, perché si devono allontanare, allontanare dalla piazza.

Ha mai inciso dischi?

No, non ho mai inciso dischi, forse per pigrizia, perché m'era capitata anche l'occasione, ho rimandato... Son piuttosto restìo.

Pensa che i gusti del pubblico siano cambiati in questi ultimi anni?

No no, per me c'è sempre un certo pubblico, c'era prima e c'è oggi. Penso che una volta questi cantastorie, queste orchestrine ambulanti, sia una hosa di ritorno, ecco. La gente è sbandata e passa da un viottolo che è cieco, cioè penso che oggi la gente si riavvicina, anche perché

la gente è stanca della televisione ... Trovarsi nel vivo di questa cosa ... La curiosità ... A mio avviso, eh?

Ha lavorato anche con altri cantastorie?

Ho avuto un complessino anch'io, un complessino del liscio per feste da balli, festeggiamenti; poi ho incontrato 'sti cantastorie [il gruppo di Bargagli] e mi son messo con loro. Ora mi dedico più a questo che all'altro, ecco. L'altro addirittura m'è quasi lasciato.

Fa spettacoli attualmente?

Sì, nelle zone della Toscana, Grosseto e dintorni, provincia.

Ritornando allo stornello, che è parte essenziale del suo repertorio, come lo canta?

Mi sono ispirato proprio a Buti, addirittura proprio ai primi, per volerlo imitare, per seguire l'impronta. Gli stornelli o son vecchi o l'ho rifatti io.

Questi stornelli li ha sentiti cantare anche da altri?

Li ho ascoltati, li ho trovati scritti. Io mi sono interessato allo stornello.

Presentano difficoltà, no?

Molte difficoltà, perché bisogna giocare un po' la voce, uno strumento dev'essere.

Ha mai improvvisato stornelli?

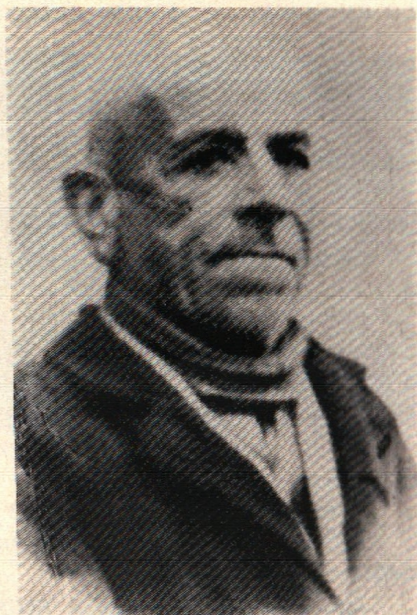
Sì, ho provato anche questo, sì, solo in un determinato momento magari, non è una hosa di getto.

Lei ha studiato musica?

Niente, sono autodidatta.

Bologna, 13 luglio 1975: Luciano Moretti e il trio di Eugenio Bargagli durante lo svolgimento della XIII Sagra dei cantastorie.

PILADE GIANNI

detto il “Morino„

Pilade Gianni, detto « il Morino » (Pistoia 1869-1950), fu uno dei protagonisti delle piazze toscane dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta. Cantante, chitarrista, nonché autore di gran parte delle composizioni del suo repertorio, si esibiva da solo o in compagnia dei figli Mario, Elda e Zelinda.

L'intervista, effettuata da Gian Paolo Borghi e Giorgio Vezzani a S. Piero Agliana (Pistoia) il 25 agosto 1979, coglie alcuni momenti della vita di questo cantore ambulante. Informatrici: Elda (E) e Morena (M) Gianni, figlia e nipote de « il Morino ».

Suo padre scriveva e cantava storie?

E - *Scriveva e cantava...*

M - *Perché la mi' mamma, in questo paese qui, diversi la rihordano quand'era bimba, sei o sett'anni, che veniva a hantare insieme a mi' nonno.*

E - *Poi c'avevo un fratello...*

M - *...che faceva i' mercato anche lui, cantava anche lui.*

Si chiamava?

E - *Gianni Mario. E una sorella... poi andò in America nel '31,* Zelinda Gianni, poi si sposò...

M - *Con Bottari, anche lui era uno che suonava la fisarmonica e la mi' zia suonava la hitarra.*

In precedenza, c'erano stati altri cantastorie nella vostra famiglia?

E - *Quello non lo so. Il babbo mio sì, ma il nonno non l'ho nemmeno conosciuto.*

La ragione per la quale suo padre ha iniziato a cantare la conosce?

E - *Io, senta, ero piccina e il babbo hantava, capito?, e che portava sempre i figlioli, eran più grandi di me, siccome mi' babbo ha avuto due mogli, e i primi due, questi che cantavano, erano della prima moglie, io ero della seconda, capito?*

Più o meno, per quanto tempo l'ha fatto il cantastorie?

E - *Eeh, tanti anni; io ero piccolina e ora ho sessant'anni fra poco... Poi dopo quando venne i bombardamenti lui andò fuori, e allora... E' morto nel '50.*

M - *E' stato ott'anni infermo...*

E - *Nove anni.*

Quindi l'ha fatto fino all'ultima guerra...

M - *Sì, '40-'41.*

Suonava qualche strumento?

E - *La chitarra, di sua... non è mai andato a scuola. Suonava molto bene.*

Lei ricorda qualche storia, qualche canzone di Pilade?

E - *Senta, ne ha scritte tante e poi tante... anzi le faceva stampare a Foligno...*

M - *C'era una canzone, una storia via, da bambina, sa no?, che me la hantava sempre la mi' mamma, perché mi piaceva tanto: era di una bimba che era stata ammazzata dalla mamma, che era successo nella Garfagnana. Pensarla mi viene ancora i brividi.*

Ce la può cantare?

E - (canta)

> *Popol crudele ascolta mie parol leggiadre*
> *io vi descrivo 'na tremenda scena*
> *vi parlerò d'una barbara madre*
> *col cuor peggio di tigre e d'una iena.*
> *O cara udienza state bene a sentir*
> *non è successo un fatto uguale a quello qui...*

eh... 'un me la rihordo tutta...

Un giovanotto aggredito da tre ragazze

Composizione di PILADE GIANNI

Cartolari, Vinai, Trattori!

Canzonetta curiosa

D'un frate cercatore innamorato

Composizione di PILADE GIANNI

Le fasi del lusso

Parole di P. G.

Alcuni dei fogli volanti di Pilade Gianni della raccolta Bertarelli di Milano

Questa è « Gaetano » (canta):

Di nome son chiamato Gaetano
ho ventott'anni e sono giovanotto
ho chiesto sei ragazze sempre invano
tornav'a casa sempre via di trotto.
E' tanto buona mia produzione
tengo tre vacche e un bel caprone
diciotto pecore e otto maiali
e nove paia tra scarpe e stivali.
E poi un'altra cosa che adesso vi dirò
se un giorno avrò una sposa a lei tutto assegnerò.

Io voglio una donnetta ben posata
che badi alle faccende familiari
che sappia ben condirmi l'insalata
e le mie scarpe sappia ben lustrare.
Tengo una vigna e zappe e rastrelli
diciotto cani e un gatto bello
otto tegami, due casseruole
un paio di brocche e tre pistole.
E poi tant'altri oggetti che vi rammenterò
ho pieno tre sacchetti tra rame, argento e or (1).

Poi ha scritto diverse canzoni quando c'era le corse tra Binda e Guerra... ne ha scritte tante e poi tante, ma ora chi se ne rihorda?

Quali mercati faceva?

E - *Qui a San Piero, si faceva Casalguidi, si faceva Pistoia; poi c'era una festa chiamata Valdibrana, che s'andava tutte le feste lì, poi a Lucca, a Montale... Porretta* (2)... *in diversi posti...*

Come si spostava?

E - *Con la bicicletta, con la chitarra dietro le spalle, davanti c'aveva un portabagagli co' una cassetta. E ci son montata anch'io. Si veniva qui in bicicletta da Pistoia, a Casalguidi in bicicletta, sempre in bicicletta.*

Aveva dei compagni di lavoro?

E - *Sempre solo con noi. Poi si vendevano le storie, no?, non è che ci dassero l'elemosina, a que' tempi, proprio si vendevano le storie.*

Come faceva per fare il « treppo »?

E - *Eh, lui si metteva lì, con questa hassettina davanti, e incominciava a sonare la chitarra e le persone si mettevano lì... e via*

---

(1) E' evidente lo spunto tratto da « La Teresina di San Colombano », di Domenico Scotuzzi (1866-1931). Per quanto attiene a quest'ultima canzone ed al relativo successo, cfr.: F. GUCCINI, *Incontro con Lorenzo De Antiquis*, « Il Cantastorie », n.s., n. 4, marzo 1971, pp. 11-13; L. DE ANTIQUIS, I maestri dei Cantastorie - *Domenico Scotuzzi*, « Il Cantastorie », n.s., n. 26, agosto 1978, pp. 23-25; R. LEYDI - G. VEZZANI (a cura di), *I Cantastorie di Pavia*, Albatros VPA 8341 (libretto e disco).

(2) Sulla presenza del Gianni in questa località del bolognese, v. anche l'intervista di F. GUCCINI, realizzata a Pavana (Pistoia) e pubblicata in « Nuèter », Porretta T., Giugno 1980, N. 1 (*Una storia di vita di Pavana.* Intervista a Maria e Rina Masotti, pp. 58-59).

via, una due, tre, e poi faceva proprio il « treppo ». Veniva tanta gente e sentirlo cantare e guadagnava...

Vendeva i fogli volanti anche agli altri cantastorie?

E - *Lui le scriveva, le faceva stampare e se le hantava per sé, non è che dasse a quello e a quell'altro, capito? Poi le comprava, c'era anche quelle perché poi tante persone chiedevano: « C'ha questa qui? c'ha questa qua? » Ma però più che vendesse era la roba che scriveva lui.*

M - *Più che altro hantava le sue.*

Però cantava anche le canzonette che erano di moda allora.

E - *Sì.*

Aveva un soprannome, suo padre?

E - *Lo chiamavano « il Morino ».*

M - *Il mi' nonno lo chiamavano « il Morino » e il mi' zio, tutt'e due li chiamavano « il Morino ». Ma poi non era tanto « morino », perché era alto più d'un metro e ottanta!*

Ha mai cantato il « Maggio »?

E - *A Pistoia sì, mi' babbo è stato a cantare, ma ora, sa, non mi rihordo.*

Lei accompagnava suo padre e cantava anche. Questo, in che anni?

E - *Sono del '20 io, avrò avuto sett'anni; poi fino a tredic'anni ci sono stata.*

M - *Nel '30, negli anni Trenta.*

NOTE BIBLIOGRAFICHE E COMPOSIZIONI DI PILADE GIANNI

— *Miracolo operato dalla Madonna di Lourdes / di Gianni Pilade / Campi, Foligno* 1926 (Racc. R. Leydi). Titolo citato in: R. Leydi, *Cantastorie*, « La Piazza ». Spettacoli popolari italiani, Milano, 1959, p. 335.

— *Il lamento del popolo contro il regicida, composizione di Pilade Gianni di Pistoia, Tip. Ducci, Firenze.* (s.d.). Titolo e breve commento in: A. Medin, *La morte del Re Buono nei poeti del popolo*, « La Lettura », a. III, n. 8, agosto 1902, p. 698. Il riferimento bibliografico è ripreso anche a p. 57 del libretto allegato al disco *Il 29 luglio del* 1900, a cura di E. Jona e S. Liberovici, Dischi del Sole, DS/1018/20. I curatori ricordano inoltre un altro testo del Gianni, sempre sul regicidio, riprendendolo (s. Tit., s.d. e tip.) da: U. Alfassio Grimaldi, *Il Re Buono*, Milano, 1970, p. 454.

— *Partenza e vita dei maremmani.* Composizione di Pilade Gianni (A spese e conto dell'Autore). Firenze 7.10.1904. Stabilimento Tipografico E. Ducci.
Titolo ed alcune ottave in: R. Leydi, *Mamma mia dammi cento lire*, « Pirelli », a. XXXIII, n. 11-12, novembre-dicembre 1970, p. 155.

— *La partenza / di / Cento ragazze per la Russia / Accompagnate da vari militari / Nuova canzone di Pilade Gianni, Firenze* 1904. *Tip. Eduardo Ducci.* Riprodotto in: F. Rocchi (a cura di), *Un secolo di canzoni*, Firenze, 1961, p. 117.

— *Nuovi stornelli / Ogni sdegno cresce amore / Parole di Pilade Gianni, Prem. Tip. Econ. Commerciale - Foligno*, s.d. (Archivio del cantastorie Marino Piazza, Bologna).

Fogli volanti della Raccolta Bertarelli, Milano:

— *Scherzo d'amore / fra giovanotto / e ragazza* / Parole di Pilade Gianni, Tip. Bernardi Canto de' Nelli 20 Firenze (s.d.).

— *Le fasi / del lusso* / Parole di P. G. / Tip. Bernardi, Canto de' Nelli, n. 20 - Firenze 11 (s.d.).

— *Canzonetta curiosa / d'un frate cercatore innamorato* / Composizione di Pilade Gianni, Tip. Bernardi, Canto de' Nelli, 20 - Firenze (11) (s.d.).

— *Un giovanotto aggredito / da tre ragazze* / Composizione di Pilade Gianni / (a spese e per conto del medesimo) / Tip. Bernardi, Canto de' Nelli, 20 - Firenze (s.d.).

NOTIZIARIO A. I. CA.

A.I.CA. - ASSOCIAZIONE ITALIANA CANTASTORIE - SEDE NAZIONALE
Ufficio Corrispondenza
Piazza del Lavoro, 8/5 - Forlì (0543) 30460
Bollettino 6 novembre 1980

BILANCIO ANNUALE

In cassa dal 6 novembre 1979: L. 100.000

Entrate: Contributi Volontari individuali da L. 10.000: 1) Bargagli Eugenio, Borghi Gian Paolo, Vezzani Giorgio, Minisci Michele, Sindoni Fortunato, Carbone Bruno, Negro Adolfo, Bertola Luigi, Novo Ugo, Giuffrida Nino, Piazza Marino, Bella Turiddu, Garofalo Paolo, Zappalà Franco, Paparo Francesco, Mantovani Sigfrido, Santangelo Vito, Caliò Rosita, Parenti Giovanni, Scandellari Antonio, De Antiquis Lorenzo, Callegari Adriano, Cavallini Angelo, Mellini Cavallini Vincenzina, Ferrari Antonio: totale L. 250.000.

Uscite: Affitto Sede L. 180.000, cancelleria, posta, spese generali L. 70.000: totale L. 250.000.

Riepilogo: L'Ente Organizzatore della 14.a Sagra Nazionale Trovatore d'Italia (Assessorato alla Cultura del Comune di Torino e A.R.C.I. Piemonte) ha rimborsato le spese inerenti all'Ufficio corrispondenza A.I.CA. in L. 500.000 che sono state, dall'Ufficio stesso, così ripartite: saldo fattura SIP in data 16-6-1980, L. 230.000; spettanze varie d'ufficio: L. 70.000; sottoscrizione vittime di Bologna 2 agosto 1980: L. 50.000; concorso spese Delegazione A.I.CA. siciliana: L. 50.000; Fondo Cassa A.I.CA.: L. 100.000. Totale in cassa al 6 novembre 1980: L. 200.000.

ATTIVITA' A.I.CA. 1980

La 14.a Sagra Nazionale Cantastorie-Trovatore d'Italia a Torino, nei giorni 22, 23 e 24 aprile in corso Garibaldi, all'insegna di « Via alla Festa », ha creato un'atmosfera di popolare, fraterna allegria attorno ai cantastorie tutti, molto apprezzati ed applauditi al punto che la Commissione d'ascolto ha deciso di assegnare il titolo di Trovatore d'Italia e la Targa « Torri Palatine » 1980 all'A.I.CA. al merito di tutti.

Nella scia della « 14.a Sagra . . . da Torino a . . . » si sono susseguite manifestazioni e numerosi spettacoli in Piemonte, Lombardia, Veneto, Emilia Romagna, Toscana, Marche e con particolare importanza in *Lombardia a Gonzaga*, 8 settembre, raduno annuale con esibizioni in piazza e spettacolo serale al Teatro della Fiera Veneto a San Bonifacio, 14 settembre, 2° Concorso Nazionale Premio « Sordello », vinto per il secondo anno da Leonardo Strano. *Emilia Romagna a Faenza*, il 18, 20 e 27 settembre, rassegna interregionale con i cantastorie toscani: Mirella ed Eugenio Bargagli, Lucianc Moretti e Ivano Massellucci.

DELEGAZIONE SICILIANA A.I.CA.

Paternò: dal 12 luglio al 4 agosto: « Festival 80 ».

Leonforte (Enna): 18, 19, 20 agosto: Festa artistica folklore popolare. Nel quadro delle due manifestazioni hanno parteciapto, molto applauditi, i cantastorie Francesco Paparo (detto « Rinzinu »), Leonardo Strano, Franco Zappalà, Franco Trincale e il poeta Nino Giuffrida.

Altri spettacoli segnalati 15/2: Comune Milano, Piazza Scala; 16/2: Forlì, Teatro dell'Arca; 17/2: Granarolo di Faenza, Carnevale; 22/2: Comune Milano, Palazzo Brera; 7/4: Bocconi di Forlì; 17/4: Cantoluto; 9/5: Lugano (Svizzera); 18/5: Locate; 26/5: Polombo; 16/6: Torazza Coste; 8/8: Santa Sofia, « Garden »; 14/8: Porto Tole; 21/8: Comune Brisighella; 26/8: Forlì, Piazza Ruffini; 1/9: Ravenna, Arci Festival; 25/9: Jesi; 28/9: Mondaino; 12/10: Forlì, Piazza Saffi (Mercato Antiquariato); 13/11: Il Segretario Adriano Callegari, quale delegato dell'A.I.CA., ha presenziato nel Palazzo della Prefettura di Genova alla manifestazione « Alla ricerca dei Cereghino cantastorie girovaghi », indetta dall'Assessorato alla cultura della Provincia di Genova; 1/12: Rimini, Salone convegni, fiera.

L'A.I.CA. ricorda il generoso e benefico amico Gian Franco Crespi, che, assessore del Comune di Milano, accolse e fece sua l'istanza dell'A.I.CA. per la concessione di un posteggio ai cantastorie al Castello Sforzesco, ancora in uso. Al-

l'amico dei cantastorie scomparso nel corso dell'anno, la memore riconoscenza dell'Associazione.

Condoglianze al consigliere anziano Ferrari Antonio per la scomparsa della consorte avvenuta il 24-6-1980.

Ordine del giorno: 1) Cesare Parmiggiani, grande amico dei cantastorie, per avere concesso all'A.I.CA. l'uso del titolo « Trovatore d'Italia 1980 ». 2) Giuliana Galli per avere organizzato la 14.a Sagra Nazionale Cantastorie Trovatore d'Italia 1980 a Torino il 22, 23, 24 aprile. 3) Dott. Bassi, Fiera « Romilia ». 4) Assessore Dianella Galliani, Comune Brisighella. 5) Laura, Arci Faenza. 6) Corrado Buscemi, Premio « Sordello », S. Bonifacio. 7) Ente Fiera Millenaria Gonzaga. 8) Comune di Forlì: elezioni Presidente e consiglieri 1981-1982: seguiranno modalità.

Città di Torino - Assessorato per la Cultura

Gli spettacoli dei cantastorie nel 1980

14.ma SAGRA NAZIONALE DEI CANTASTORIE

Torino, via Garibaldi
22 - 25 aprile 1980

Leggendo il bollettino AICA pubblicato su questa stessa rivista, si potrà notare come il 1980 sia stato un anno particolarmente denso di spettacoli. Le note che seguono fanno riferimento alle manifestazioni che hanno visto la presenza di cantastorie provenienti da regioni diverse, e cioè a quelle di Torino, Gonzaga, Faenza e San Bonifacio.

Organizzata dal Comune, dall'ARCI e dall'AICA, si è svolta a Torino, dal 22 al 25 aprile, la 14ª « Sagra dei Cantastorie », con la partecipazione di artisti piemontesi, emiliano romagnoli, toscani e siciliani. Seguendo un criterio regionale, l'intervento dei cantastorie è stato articolato in due spettacoli giornalieri (a fasi alterne di pubblico), che hanno coinvolto anche il mondo della scuola. La giuria ha assegnato il titolo di « Trovatore d'Italia » a *tutti* i cantastorie affidandolo simbolicamente alla loro Associazione. Una decisione, questa, che ci trova consenzienti: non è la prima volta, infatti, che « Il Cantastorie » discute sull'utilità di calare « dall'alto » premi e riconoscimenti che non portano alcun vantaggio alla cultura popolare vista nel suo complesso e che creano rivalità e divismi tanto simili a quelli appoggiati da una certa cultura « ufficiale ».

8 settembre: da alcuni anni i cantastorie emiliani e pavesi si esibiscono alla « Fiera Millenaria » di Gonzaga, prima in piazza e quindi sul palcoscenico, applicando uno schema che offre l'occasione per ammirarli sia nelle tecniche d'imbonimento che nei virtuosismi musicali. Lo stesso metodo organizzativo è stato seguito anche dall'ARCI di Faenza che, in giorni diversi del mese di settembre, ha invitato i cantastorie toscani, pavesi ed emiliani.

San Bonifacio, infine. Il 14 settembre, nell'ambito del « Settembre Sambonifacese » patrocinato dalla locale Amministrazione comunale, si è svolta la 2ª edizione del « Sordello d'Oro », che ha confermato il premio a Leonardo Strano. Alla presenza di una cornice autenticamente popolare, i cantastorie siciliani, emiliani e toscani hanno esemplificato in modo valido repertori e scuole di ieri e di oggi. Degno d'interesse il discreto numero di nuovi testi presentati alla rassegna, tra cui segnaliamo quelli di Vito Santangelo (dedicato alla strage di Bologna), Rosita Caliò, Marino Piazza, Lorenzo De Antiquis. La sopravvivenza di quest'arte popolare è legata anche ai nuovi componimenti. Ci permettiamo perciò di consigliare al Comitato Sambonifacese di provvedere, per gli anni futuri, alla cura di un'edizione a stampa di questi materiali che possono anche costituire una documentazione utile per biblioteche, circoli ed associazioni culturali.

Una rara immagine di Pietro Tenti (nato a San Giorgio Lomellina il 4 luglio 1887 e morto a Pavia il 4 dicembre 1979) ritratto in un « treppo » durante la fiera di Codogno del 1956. Da sin.: Antonio Ferrari, Pietro Tenti, Clotilde Perazzoli, Giuseppe Bollani e Adriano Callegari. (foto archivio A.I.CA.)

Ricordo di Pietro Tenti

Pietro Tenti ritornò dalla Francia, ove era emigrato con la sua famiglia, nel primo dopoguerra, stabilendosi a Pavia. In quegli anni furoreggiava sui mercati del Piemonte, della Lombardia, dell'Emilia, della Liguria il maestro dei cantastorie Callegari Agostino, anch'esso di Pavia.

Evidentemente, il Tenti restò « preso » dai successi e dagli incassi che se ne poteva trarre, e divenne anche lui cantastorie, e quindi, per forza di cose, diretto rivale del « Gusto » (così chiamato Callegari confidenzialmente dagli amici).

Ben presto la gente dei mercati e delle fiere, quali appassionati ascoltatori, cominciò a parteggiare per l'uno e per l'altro. Ma quale era il migliore? Callegari aveva una voce squillante e potentissima come un amplificatore di oggi, e con il supporto di una formidabile fisarmonica « Dallapè » cromatica a 6 file di voci in « quarta », e con la sua alta, e caratteristica curva statura era una « attrazione ».

Pietro Tenti, invece, aveva una voce intonatissima, leggera; ma indubbiamente era assai più « strumentista ». Infatti all'inizio dello « sgobbo » (lavoro) faceva il « treppo » (radunava la gente) eseguendo una « marcia speciale per fisarmonica »: « Il ritorno di Pietro Deiro » che è ancora oggi un pezzo di bravura per virtuosi fisarmonicisti.

Pietro Tenti va ricordato soprattutto come autore di « storie » e « fatti », fra cui « Sacco e Vanzetti », scritta, coraggiosamente, « controcorrente ».

Per la verità, ancora oggi, i cantastorie operanti nella Valle Padana usano l'aria di un valzerino di Pietro Tenti, per temi sentimentali e di cronaca.

L'A.I.CA., pure non avendolo mai avuto aderente lo ricorda come un solitario, coraggioso, ed illustre cantastorie.

Lorenzo De Antiquis

Raccolta canzoni del buon umor

Canta che ti passa

CANTO per TUTTI

ALBUM
Canzoni Popolari
1949
UMORISTICHE - ARTISTICHE e di ATTUALITA'
PREZZO L. 40

Pietro Tenti è stato autore di decine e decine di canzoni, « storie » e « fatti »: in uno dei prossimi numeri contiamo di presentare un primo elenco di fogli volanti e canzonieri di uno dei quali proponiamo in questa pagina la copertina.

Raccolta canzoni del buon umor

Canta che ti passa

Pupari ad Avola

Il teatro dei pupi ad Avola è stato presente sin dagli ultimi anni dell'Ottocento. Esso è ovviamente riconducibile all'esperienza dell'opera dei pupi dell'area siracusana, che tradizionalmente purtroppo non ha trovato molto credito presso gli studiosi di folklore, i quali, per l'opera dei pupi, hanno sempre considerato la Sicilia divisa in due zone d'influenza: Palermo e Catania. Lo stesso Li Gotti, nel suo « Teatro dei pupi », non parla dell'opera siracusana. Solo recentemente con Antonino Uccello si è avuto uno studio accurato e sistematico sul teatro dei pupi in tutto il Siracusano.

Il pregiudizio dei grandi studiosi di folklore, primo fra tutti il Pitrè, era quello di non prendere in considerazione il teatro dei pupi nomade, e quello siracusano nel secolo scorso era fondamentalmente nomade. E tuttavia tale connotato non può essere ascritto a caratteristica negativa o, peggio ancora, a motivo di pregiudizio condizionante, perché, così facendo, verrebbe a cancellarsi tutta una ricca e feconda esperienza di un teatro dei pupi che, pur con il duplice legame che presenta con l'opera palermitana e quella catanese, si è espresso in maniera autonoma e articolata. Scrive A. Uccello: — Ha in parte ragione il Pitrè (1) quando, per la provincia di Siracusa, ci parla di pupari girovaghi, ma non vedo perché essi non debbano essere presi in alcuna considerazione... A volte sono le stesse stuazioni obbiettive che impongono determinate esigenze: tanto Siracusa quanto Ragusa (2) erano delle città che solo fino a un certo punto avrebbero potuto offrire l'assiduità e la continuità di un pubblico numeroso come, ad es., accadeva a Palermo, dove già sin dall'800 l'immigrazione di popolani dalla provincia contribuiva notevolmente all'incremento demografico della città. Per di più i piccoli paesi del siracusano e del ragusano, prevalentemente agricoli, in occasione di feste e ricorrenze, o a volte in periodi particolarmente favorevoli, quando lo spettacolo dell'opra costituiva l'unico diversivo alla monotonia delle lunghe giornate lavorative, offrivano molto di più che la città, anche perché così il popolo, oltre tutto, aveva modo di soddisfare la propria esigenza di « vedere » quanto il cantastorie lasciava intravedere attraverso il *cunto* — (3).

D'altra parte a cavallo tra i due secoli e nei primi decenni del Novecento anche nei piccoli centri del Siracusano si ebbero teatri di

---

(1) G. Pitrè, Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano, *I, Palermo* 1887, *p.* 160.

(2) *Siracusa e Ragusa formavano allora un'unica provincia, quella di Siracusa.*

(3) A. Uccello, L'« opra » dei pupi nel Siracusano, ricerche e contributi, *Siracusa* 1965, *p.* 14.

marionette stabili con pupari locali. Avola è uno di questi centri, nei quali si operò un progressivo lavoro di decentramento dell'opera dei pupi. Avola, che già nel primo decennio aveva avuto un teatrino stabile di pupi, quello di Mavilla, negli anni venti arrivò ad avere contemporaneamente ben tre pupari avolesi, ciascuno con un proprio teatrino. E anche i pupari che vennero da fuori si fermarono ad Avola per diversi anni, come i Puzzo, che vi lavorarono circa cinque anni, e, in tempi recenti, Ignazio Puglisi, che vi ha lavorato sei anni. Ciò avvalora l'analisi tentata da Uccello riguardo all'area siracusana in generale e trova conferma in quanto sostiene, come vedremo, anche Carmelo Alberti (4).

I pupi degli *opranti* avolesi avevano caratteristiche comuni a quelli palermitani e a quelli catanesi. Alcuni pupi, come quelli di Vincenzo Mangiagli e quelli usati dai Puzzo, erano simili ai palermitani nella struttura agile e negli arti pieghevoli che consentivano movimenti articolati, nonché nell'altezza (m. 1 circa, ma quelli di Mangiagli raggiungevano l'altezza di m. 1,20). Altri, come quelli di Li Gioi, raggiungevano l'altezza di m. 1,40 ed erano di fattura espressamente catanese. Così pure la maggior parte dei pupi di Ignazio Puglisi. Gli uni e gli altri molto curati nell'abbigliamento e nelle armature.

I cartelloni dei pupari avolesi od opranti ad Avola erano di tipo catanese, ad un solo riquadro di grande dimensione, dipinto a tempera su carta d'imballaggio. Eccezione era costituita dai cartelloni dell'opera di Vincenzo Mangiagli, che erano dipinti ad olio su fogli di carta d'imballaggio di m. 3 x 4½, qualche volta anche a piccoli riquadri secondo lo stile palermitano. I cartelloni di Mangiagli erano dipinti da un insegnante che era anche pittore, tale Luigi Stampigi, un uomo amante dell'opera dei pupi che perciò si dedicava con passione a preparare i cartelloni per gli spettacoli. Quando poi Mangiagli collaborò con i Puzzo, furono questi a preparargli i cartelloni con la tecnica della tempera. I cartelloni venivano esposti in senso orizzontale (*ô longu*, dicevano i pupari) alla parete della chiesa madre che dà sulla piazza o nel corso Garibaldi alla parete dell'edificio che oggi ospita la biblioteca comunale. Sempre il cartellone era affiancato da un altro foglio di dimensioni minori (Mangiagli: m. 1 x 1,50; Puglisi: 62 x 71), il cosiddetto *nvitu*, nel quale si illustravano le gesta dello spettacolo in programma per le singole sere. Gli anziani ricordano ancora il linguaggio fiorito e mirabolante che don Vincenzino Mangiagli usava nel preparare il foglio dell'invito. In ciò ricorda il carattere fantasioso dei cartelloni siracusani in genere, vicini per questo a quelli catanesi (5). Purtroppo la materia in cui tali cartelloni venivano eseguiti e l'uso reiterato che degli stessi si faceva hanno facilmente condannato al deterioramento prima e alla distruzione poi la maggior parte di tali lavori.

Il repertorio dei pupari avolesi è nel complesso quello tradizionale, con opere del repertorio catanese (Erminio della Stella d'Oro, Guido di Santa Croce, Orientale delle Stelle, Gemma della Fiamma, vite di Santi

---

(4) C. Alberti, Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano, *Milano* 1977, *p.* 59.

(5) A. Uccello, Pupi e cartelloni dell'opera, *Siracusa* 1970, *p.* 11.

particolarmente venerati nella Sicilia orientale) e di quello palermitano (Trabazio, Guido Santo, Buovo D'Antona, Dolores e Straniero, La Passione di Cristo) oltre ad opere con temi comuni ai due teatri (Storie dei paladini in genere, Reali di Francia etc. . . .). E' da segnalare ad Avola la rappresentazione, da parte di Umberto Li Gioi, delle imprese dell'« Orlando Furioso » dell'Ariosto (6) liberamente ridotto e adattato alle esigenze sceniche dell'opera. Li Gioi preparava un canovaccio e sulla scena improvvisava i dialoghi. Più raramente preparava i dialoghi per iscritto. Riporto qui, così come l'ho rilevato dal manoscritto, il testo della riduzione dialogata di una scena dell'« Orlando Furioso », relativa a Marfisa e Bradamante, rappresentata da Li Gioi nel gennaio del 1927 (7):

SCENA DI BRADAMANTE

Personaggi: *Bradamante (sorella di Rinaldo); Marfisa e Ruggero (fratelli, ma a loro insaputa).*

Ferraù è stato sconfitto da Bradamante ed ha già riferito tutto a Ruggero, il quale s'infiamma in volto e non sa decidersi come vendicare il compagno d'armi. Ne approfitta Marfisa, che si dirige verso il cavaliere vittorioso (Bradamante).

Marfisa: *Figlia d'Amon, superba e ria, ma non valorosa in armi. Pocanzi fosti vittoriosa per puro caro, essendo Ferraù affetto da gran malanno. Serpentin da la Stella e Grandonio di Volterra, certo, non accrescono la tua gloria, essendo un vecchio l'un ed un fellon qualunque l'altro!*

Bradamante: *Come di chiami, coraggiosa donna? Come fai a svalutare le mie tenzoni? Ricordati, ladra d'amor, che quelli cui tanto sconsideratamente fai offesa furono cavalieri gagliardi e sfortunati; e perciò da me tanto rispettati e rimessi in sella! Non altrettanto farò di te! (e intanto atterra la Marfisa, decisa di trapassarla con la sua asta) Tu sei mia prigioniera! E bada che per te, Marfisa, non ci sarà generosità alcuna, perché tu d'ogni villania sei fornita nonché d'orgoglio!*

Marfisa: *Imbattibile mi credea, e questo segno che sul capo porto (la fenice) me ne forniva ogni presagio! Ma vedo che sfortunata debbo ritenermi e non finita! Con questa spada ancora potrò sostenermi, infilzando il tuo destriero in vital punto!*

Bradamante: *Ecco, dunque, il giusto colpo che ti meriti! (e con l'asta* la fa riversare in terra).

Marfisa: *Non è ancora la mia ora giunta, figli d'Amon, ecco la prova! (e ritenta con la spada. Intanto arriva Ruggero, che rimane stupefatto nel vedere la tremenda scena).*

Bradamante: *Guardati, perfido Ruggero, tu non dovrai mai gloriarti di possedere il ricco trofeo di un cuore di fanculla! (allude all'amor di Marfisa).*

---

(6) *La presenza dell'opera ariostesca non è nuova nel teatro dei pupi. Vedere, a tale proposito:* G. PITRÈ, Usi e costumi . . . , *op. cit., p.* 230 *e nota* 1; *inoltre*: N. AMICO, L'influsso dell'Ariosto sul teatro dei pupi in Sicilia, *in « Rivista storica siciliana », n.* 9, *dicembre* 1978, *pp.* 270-272.

(7) *Ringrazio qui il prof. Edoardo Li Gioi, figlio di Umberto, per avermi consentito la pubblicazione del testo.*

Ruggero: *Forsennate donne, a tanto l'odio vi porta! Non v'accorgete che il furor vostro ogni buona regola nel giostrar vi toglie! A che giova consumarsi in disperata battaglia! (e mentre Ruggero tenta di abbonire le due donne, si sente Atlante che dalla terra rivela essere Marfisa sorella di Ruggero).*

Le prime notizie sull'attività dei pupari di Avola sono quelle relative a Giuseppe Mavilla, conosciuto da tutti come Don Peppino.

Originario di Modica, egli si era stabilito nel secolo scorso ad Avola e qui, dove aveva trovato moglie, aveva aperto, sul finire dell'Ottocento, un teatrino, che, dapprima nell'attuale vico Verdi e poi anche in via Milano, gestì per tutto il primo decennio di questo secolo. Era un teatrino stabile che funzionava diverse sere nel corso della settimana. Vi si rappresentavano le storie dei paladini alternate a vite di Santi e a farse siciliane. Uno dei pezzi forti era costituito da « Guido di Santa Croce ».

Il teatro di via Milano, sito nei magazzini di palazzo Modica, era dotato di una vasta gradinata, che si riempiva sempre di un folto pubblico.

Verso il 1907-1908 don Peppino Mavilla smise di lavorare con l'opera dei pupi e nello stesso locale aprì un « café-chantant », che allora non mancò di suscitare un certo scalpore nel piccolo ambiente paesano. Nel teatrino don Peppino faceva esibire come « sciantosa » la moglie, Maria Puglisi, detta *Marietta a Gnigna*. Questa, molto bella, cantava e ballava in gonnellino rosa, divertendo gli spettatori, tutti uomini, che accorrevano numerosi al teatrino. In seguito, chiuso il teatro di via Milano, Mavilla si trasferì a Reggio Calabria, dove continuò col teatro.

Chi ad Avola si dedicò stabilmente e per parecchi anni al teatro dei pupi fu Vincenzo Mangiagli, detto don Vincenzino, il quale nel 1914 comprò a Pachino tutto un gruppo di pupi e aprì ad Avola la sua *Opera dei marionetti* (8).

Con lui lavoravano il fratello Sebastiano ed i figli, nonché la moglie. Portò il suo teatro in vari centri del Siracusano, a Noto, a Cassibile, a Vizzini, a Francoforte. Lavorò nel 1930 e poi ancora nel 1936 con Luciano e Giuseppe Puzzo, i grandi pupari siracusani figli di Francesco Puzzo, ai quali mise a disposizione il suo teatro, dapprima in via Milano e poi in via Manin.

In diverse riprese lavorò all'opera dei pupi fino al 1940. Il suo teatrino era famoso per l'accompagnamento musicale di un'orchestra appositamente disposta e per l'accurata rifinitura delle marionette, delle armature e dei fregi. Per fare pubblicità al suo teatrino, aveva la consuetudine di esporre al pubblico, nella piazza principale del paese, le più belle marionette che possedeva. In molti ad Avola ricordano ancora l'ammirazione del pubblico per i pupi Cladinoro e Marfisa.

Tutto il materiale del suo teatro è andato perduto.

---

(8) *Su Vincenzo Mangiagli vedere*: A. UCCELLO, L'« opra » dei pupi..., *op. cit., p.* 26; IDEM, Motivi d'arte popolare in Sicilia, *in* Libro siciliano, *Palermo* 1972, *p.* 199. *Inoltre*: C. ALBERTI, Il teatro dei pupi..., *op. cit., pp.* 112 *e* 125. *Ancora*: G. GUARRACI, Pupi e pupari a Siracusa, *Roma* 1975, *p.* 39.

Dietro il successo del teatro di don Vincenzino Mangiagli sorsero ad Avola altre iniziative del genere. Per un certo periodo di tempo, nel corso degli anni venti, fu un pullulare ad Avola di teatri di marionette che aprivano e chiudevano nel giro di pochi anni. A ragione C. Alberti, riferendosi alle vicende dell'opera dei pupi, scrive che, data la « situazione territoriale agricola ricca di agglomerati urbani autonomi e decentrati, dove, contro la tendenza all'urbanizzazione progressiva in atto nelle altre provincie siciliane, il fenomeno di spopolamento si mantiene su livelli minimi e comunque egualmente distribuiti tra i numerosi poli cittadini . . . più che al nomadismo, esiste nella provincia siracusana . . . una disposizione al decentramento, poiché la richiesta di veder rappresentate le storie epiche, già conosciute attraverso le narrazioni dei cantastorie, crea quelle condizioni di continuità, che trasformano incontri sporadici in situazioni stabili » (9).

Un tentativo riuscito, grazie allo spirito d'inventiva e al temperamento poetico del proprietario, fu quello del teatro dei pupi di Umberto Li Gioi, pittore e scenografo oltre che poeta, conosciuto però con il nome di Gioacchino.

Nato ad Avola nel 1893, da giovane egli aveva frequentato il teatro di don Peppino Mavilla, dove si era appassionato al mondo e alle storie dei pupi. Aprì il suo teatro in un magazzino di via Mazzini nel 1925 e lo tenne attivo fino al 1928. Per un anno tenne spettacolo anche nella vicina Pachino, dove portò con sé la famiglia. Con lui, tra gli altri, lavoravano anche i fratelli Gioacchino (detto Francesco) e Paolo.

Umberto Li Gioi costruiva da sé i pupi, essendo, di mestiere, falegname. Rappresentava le storie dei paladini di Francia, ma soprattutto episodi dell'« Orlando furioso », che egli sintetizzava e adattava alle esigenze sceniche. Non aveva copioni, ma improvvisava in scena sulla base di un canevaccio che si preparava egli stesso. I suoi spettacoli furono famosi per gli effetti spettacolari che sapeva dare alle azioni epiche mediante elaborati trucchi scenici, con particolare cura per gli effetti luminosi. Anche i suoi spettacoli, come quelli del teatro di Vincenzo Mangiagli, erano accompagnati da un'orchestra propria. Chiuse il suo teatro nel 1928 e vendette tutto il materiale a un signore di Floridia, ma non smise di interessarsi all'opera dei pupi.

Negli anni venti ad Avola fu aperto un teatro di pupi in via R. Settimo, nei magazzini Munafò, agli attuali n. 57-59 e poi in via Cavour, all'attuale n. 15, da tale Giuseppe Carbè, inteso *Peppino Lampa*, il quale però entro breve tempo fu costretto a chiudere il suo teatro, al quale il pubblico preferiva quelli di Mangiagli e di Li Gioi. Trasferì allora il suo teatro a Canicattini Bagni. Del resto per l'opera dei pupi in genere correvano allora tempi duri, se è vero che l'anno seguente, nel 1927, anche Vincenzo Mangiagli chiuse temporaneamente il suo, e un anno dopo ancora, nel 1928, fu chiuso definitivamente quello di Li Gioi.

---

(9) C. Alberti, *op. cit.*, *p.* 59.

Nel 1930 ad Avola vennero ad operare i fratelli Luciano e Giuseppe Puzzo (10). Essi lavorarono con don Vincenzo Mangiagli, nel magazzino che questi aveva in via Milano. Tra gli altri lavori diedero « Il martirio di Tullio », che così entrò nel repertorio di Mangiagli, e « Pia dei Tolomei ». Rimasero in società con don Vincenzo per qualche anno, ma poi tornarono ancora, per un breve periodo, nel teatro di Mangiagli, questa volta in via Manin, nel 1936. Insieme, in quello stesso anno, diedero spettacoli anche a Francofonte.

Chiuso definitivamente intorno al 1940 il teatro di Mangiagli, per tutto il dopoguerra non si è avuto un teatrino di pupi ad Avola. Solo nel 1963 venne a stabilirvisi il puparo Ignazio Puglisi (11) di Sortino. Egli diede spettacoli dapprima nel magazzino Barlotta di via Fontana, poi tre anni circa nel magazzino Lo Giudice nel cortile Cuneo, e infine per un paio d'anni nel magazzino Dugo di cortile Arno, avendo così la possibilità di presentare a puntate lunghe storie di paladini. Complessivamente rimase stabilmente ad Avola con la famiglia circa sei anni, fino al 1969. Dava spettacolo tutte le sere, tranne il venerdì. Esponeva il cartellone col programma della serata nel corso Garibaldi, sulla stessa parete in cui anni prima aveva esposto i suoi Umberto Li Gioi.

I lavori che presentava erano quelli tradizionali: « Erminio della Stella d'Oro », « Guido Santo », « Febo e Rosaclerio », « Ruggero di Risa », « Fioravante », « Rinaldino », « Trabazio », « Emilio perduto », « Gerusalemme liberata », « Guerino il Meschino », « Fatima il Giordano ». A questi lavori si aggiungevano le vite di Santi, tra cui « S. Genoveffa », e particolarmente « S. Sebastiano », che ad Avola gode di un culto particolarmente sentito, e « S. Venera », che di Avola è patrona. Diede anche la « Passione di Cristo ».

Il suo teatro era frequentato anche dalle donne, per le quali organizzava spettacoli con le farse siciliane e particolarmente quelle imperniate sui personaggi di « Peppenino Tataranchiu » e « Lauretta » sua moglie.

Ignazio Puglisi riuscì a far rinascere ad Avola l'interesse per l'opera dei pupi. Trovò collaborazione in molti avolesi, alcuni dei quali lo aiutavano a manovrare e a porgere i pupi. Tra gli altri collaborarono con lui Corrado Mangiagli, il figlio maggiore di don Vincenzino, Corrado Morale, Paolo Rizzotti, Sebastiano Romano, che fu colui che si interessò per farlo stabilire ad Avola, e il giovane Sebastiano Parisi. Tra gli spettatori più assidui si erano create addirittura delle fazioni opposte tra i sostenitori di Orlando e quelli di Rinaldo, tanto che spesso gli uni e gli altri arrivavano alle mani e a brandire in aria le sedie della sala. Qualche volta, infatti, don Ignazio si vide costretto a chiudere il sipario e interrompere lo spettacolo.

---

(10) *Sulla famiglia Puzzo vedere*: A. Uccello, L'« opra » dei pupi ... *op. cit.;* Motivi d'arte popolare ... *op. cit.;* I cartelloni dei pupi della Sicilia orientale, *in* « *Sicilia* » *n.* 58; Pupi e cartelloni ... *op. cit. Inoltre*: G. Guarraci, Pupi e Pupari ... *op. cit.;* C. Alberti, Il teatro dei pupi ... *op. cit.;* A. Pasqualino, L'opera dei pupi, *Palermo* 1977, *p.* 33.

(11) *Sul puparo Puglisi vedere tutti i citati lavori di* A. Uccello *ed il lavoro anch'esso citato di* C. Alberti, *Inoltre:* A. Pasqualino, Il repertorio epico dell'opera dei pupi, *in* « *Uomo e Cultura* » *anno II nn.* 3-4, *gennaio-dicembre* 1969, *pp.* 104-105; Idem, L'opera dei pupi, *op. cit., p.* 33 *e p.* 81.

Ignazio Puglisi

In quel periodo Puglisi ebbe modo di iniziare all'opera dei pupi il giovane avolese, figlio di vicini di casa, Giuseppe Alfò, che allora era poco meno che adolescente. Con Puglisi il ragazzo imparò a manovrare i pupi e da allora, in certi periodi dell'anno nei quali il lavoro aumenta, accompagna spesso don Ignazio nei vari spettacoli che questi dà un pò dappertutto. Lo ha seguito anche nel Nord Italia.

Puglisi viene spesso a dare spettacolo ad Avola, dove conserva molte amicizie, nel quadro dell'« Estate avolese » o in occasione della festa dell'« Unità ». L'ultimo spettacolo ad Avola l'ha dato nell'agosto del 1978.

Da un collaboratore di Ignazio Puglisi, il bracciante avolese Sebastiano Romano, ho sentito declamare il testo della lettera d'amore che, per mezzo di una serva, la principessa Arpina di Babilonia fa pervenire al principe Nerino d'Ungheria, del quale si è innamorata sentendone magnificare le gesta, nell'opera « Fatima il Giordano ». Lo stesso Romano declamava il testo della lettera durante gli spettacoli di Puglisi.

Il testo, che il Romano apprese fanciullo dal signor Michele Fede, detto *Pumiddu*, collaboratore del puparo Umberto Li Gioi, in un linguaggio incerto e dalla struttura dialettale, dice testualmente così:

Mio amatissimo principe Nerino, la tua fama, la tua bellezza mi ha fortemente colpito il cuore. Mio padre, imperador Soldano di Babilonia, avendo me per unica figlia (tengo l'età di diciotto anni), ha risolto di bandire un grande torneo, e chi sarà il vincitore di questo torneo sarà il mio lecitimo sposo. Lo so che siamo nemici, come Giulietta

e Romeo; cambia divisa e nessuno ti canoscerà. Mio padre ha fatto un giuramento: se si trova un cristiano al torneo, ha pena della testa. Basta, termino di scrivere, perché le parole, le lacrime mi fanno tremare il cuore. Presto finiranno i giorni miei. Se non mi ami, con questo pugnale mi leverò la vita. Se morrò, morrò al tuo lato, finché l'ultimo fiato io sospirerò e il nome tuo chiamerò. Mi firmo Arpina, principessa di Babilonia, con ansia d'aspettare.

Trovandosi, dopo aver vinto il torneo, davanti alla sua bella, il principe Nerino esclama:

O bella mia principessa, ancora ti trovo più bella di quanto mi descrisse la tua serva, ma, come tu sai, ho ucciso i tuoi antenati, e se tuo padre saprà che io sono il principe Nerino dell'Ungheria, mi fa prendere e mi porteranno in pubblica piazza e mi farà filecciare (12). *Se tu mi ami come hai dimostrato nella lettera, questa notte stessa dobbiamo partire per l'Ungheria e come arriveremo all'Ungheria, sarai la mia sposa e regina dell'Ungheria.*

Arpina accetta e fugge con l'amato, dopo aver lasciato per il padre il seguente messaggio:

Mio caro padre e mperador Soldano di Babilonia, perdonami se io ho preso la fuga col vincitore del torneo. Il vincitore del torneo è cristiano e siccome tu hai fatto un giuramento, se era cristiano ha pena della testa, io ho deciso di andare all'Ungheria e sarò contenta; Sai chi è? Il principe Nerino, re dell'Ungheria, figlio del morto Aquilaccio, quarto paladino di Francia, della corte di Carlo Magno. E vado superba al mondo, per avere un campione per sposo. Addio, mio padre e spero che mi perdonerai.

Sebastiano Burgaretta

---

(12) *Forma dialettale che sta per « frecciare ».*

Intervista sul puparo Umberto Li Gioi (1)

Quando fu che il vostro congiunto iniziò l'attività di puparo?

FIGLIO: Cominciò ad Avola nel 1925.

Come avvenne l'inizio della sua attività di puparo? C'era forse qualche tradizione di opera di pupi ad Avola?

FIGLIO: Mio padre era un appassionato di teatro, di scenografia e di poesia in genere; scrisse anche poesie dialettali.

Di che argomento?

FIGLIO: Scriveva soprattutto, e recitava agli amici, poesie satiriche di argomento politico locale ma anche nazionale. Perciò da giovane fu portato alla rappresentazione teatrale. Studiò pittura con Gregorio Scalia. Da giovane frequentò pure un teatrino di pupi che era tenuto da...

MOGLIE: Era tenuto dal puparo don Peppino Mavilla.

FIGLIO: Era un teatrino stabile funzionante nei primissimi anni del secolo.

Signora, come iniziò a lavorare col teatro dei pupi suo marito?

MOGLIE: Comprò alcuni pupi a Catania.

Lei era d'accordo con suo marito sulla nuova attività?

MOGLIE: Niente affatto. Io non ero d'accordo.

Per quale motivo?

MOGLIE: Non mi piaceva tale attività. Mi pareva un *misteri vili* (mestiere dappoco). Mio marito aveva un suo mestiere. Era un bravo ebanista con una sua officina, e guadagnava... Ma la passione lo portò a mettersi con i pupi. Comprati i primi pupi, gli altri li fece lui con le sue mani; faceva le facce, i busti, mi ricordo bene.

FIGLIO: Faceva lui personalmente anche la saldatura delle parti metalliche.

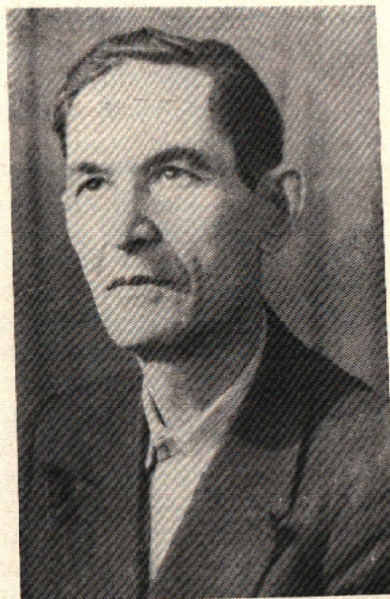
Quanti pupi arrivò ad avere?

FIGLIO: Il numero dei pupi arrivò a quarantasette. Alcuni erano molto belli e rifiniti: Rinaldo, Orlando, Angelica; altri erano incompleti, nel senso che erano rifiniti solamente alla testa e alle braccia, mentre

---

(1) *L'intervista è stata rilasciata a me personalmente ad Avola, il 15-9-1979, dalla signora Sebastiana Caruso e dal prof. Corrado Li Gioi, rispettivamente moglie e figlio di Umberto Li Gioi, che qui ringrazio.*

Nato ad Avola l'11-11-1893, studiò fino alla sesta di allora. Coi fratelli Gioacchino (detto Francesco, mentre Gioacchino di fatto fu chiamato per tutta la vita lo stesso Umberto) e Paolo andò a bottega di falegname. Studiò scultura e poi scenografia col pittore Gregorio Scalìa. Per un certo periodo insegnò legatoria all'Avviamento professionale di Avola. Partecipò alla prima guerra mondiale. Tenne, poi, un corso di montatore aeronautico per gli allievi dell'Aeronautica militare di Siracusa.

Nel 1925 iniziò l'attività di puparo, che smise nel 1928, anno in cui emigrò in Egitto. Tornato quasi subito, riaprì la bottega di falegname, che tenne fino alla morte, avvenuta ad Avola il 9 dicembre 1972.

Umberto Li Gioi

il resto del corpo era spesso camuffato con le stoffe, che mio padre si faceva portare da Catania. C'erano poi animali fiabeschi e mostri: draghi, serpenti . . .

Dov'era il teatro di suo padre?

FIGLIO: Era un teatro stabile sito ai n. 25-27 di via Mazzini. Era un magazzino che, ampliato, esiste tuttora.

MOGLIE: Vicino c'era un piccolo albergo-ristorante, il cui proprietario si chiamava Manfredi. E i forestieri che vi pernottavano spesso venivano al teatro di mio marito.

Chi altri frequentava il teatro e quando si dava spettacolo?

FIGLIO: Si dava spettacolo il sabato e qualche volta anche nei giorni festivi. In un secondo tempo si diede spettacolo anche il giovedì. Agli spettacoli venivano persone del popolo; l'opera dei pupi era un teatro povero. I frequentatori assidui erano falegnami, potatori, pastai . . .

Venivano donne?

FIGLIO: No. Donne non ne venivano. Venivano invece bambini, portati dai genitori.

Era grande il teatro?

FIGLIO: Abbastanza. Il palco era profondo circa cinque metri e largo quattro metri e mezzo. Era alto tre metri circa. Tutto smontabile. Dietro il sipario c'erano due quinte e poi vari fondali. Tra la prima e la seconda quinta era un ponte, invisibile al pubblico, al quale si accedeva da due scale laterali. I pupi venivano manovrati dall'alto del ponte, non da dietro i fondali, da due o tre manovratori. Per le scene di battaglia il numero dei manovratori poteva aumentare; qualcuno riusciva a manovrare anche due pupi contemporaneamente. C'era

poi lo spazio per l'orchestra, un'orchestra di maestri locali: un suonatore di spinetta, due o tre violinisti, qualche suonatore di chitarra. L'orchestra interveniva durante la recita, per accompagnare in sottofondo qualche scena importante, e negli intervalli, per intrattenere gli spettatori.

Chi erano i manovratori?

MOGLIE: I suoi operai, quelli dell'officina, lo accompagnavano anche nel lavoro del teatro. A manovrare i pupi erano suo fratello Francesco, il figlio di questi Corrado, suo fratello Paolo, il signor Michele Fede, che era molto appassionato dell'opera dei pupi, e un tale, di nome Corrado, del quale non ricordo il cognome.

Veniva molta gente al teatro?

MOGLIE: Sì, tanta, ma soldi se ne guadagnavano pochi. Si facevano molte spese. Si doveva pagare i suonatori...

FIGLIO: Si spendevano soldi per creare effetti speciali durante le rappresentazioni. Ricordo certi trucchi tecnici. La luce elettrica c'era da poco. Mio padre sfruttava la luce dei lumi a petrolio colorandola con carta trasparente di vari colori; usava pure l'acetilene, per dare luce bianco-pallida alle scene. Comprava polvere di magnesio. Sul proscenio a volte stavano diverse lampade fisse ad acetilene. Un altro effetto scenico era dato dalla colofonia macinata, che veniva spruzzata davanti al lume, si incendiava e dava un grande effetto luminoso, a seconda di ciò che la scena richiedeva.

Quali storie rappresentava suo padre?

FIGLIO: Rappresentava principalmente storie del ciclo carolingio, i paladini di Francia, ma anche pezzi dell'Orlando Furioso. Però lui inventava. Aveva un abbozzo di storia e poi, sulla scena, si sbizzarriva a improvvisare e a inventare situazioni sempre nuove. Ricordo che io, piccolo allora, gli sentivo dire sempre cose nuove e nomi strani mai sentiti prima.

Aveva copioni?

FIGLIO: No. Recitava a memoria e, come le ho detto, inventava sul canovaccio. Recitava più parti in una stessa rappresentazione e prestava la sua voce anche ai personaggi femminili.

Chi gli preparava i fondali e i cartelloni?

FIGLIO: Lui; faceva tutto lui, usando colori accesi, dal rosso, al giallo, al verde. Il cartellone, grande con un'unica scena, lo esponeva, col programma della serata, sulla parete esterna dell'edificio in cui attualmente è la biblioteca comunale, all'angolo tra il Corso Garibaldi e via Mazzini.

Rappresentava anche farse?

FIGLIO: Sì. Aveva Peppenino e Nofriu. A volte salivo anch'io, bambino, a recitare tra i pupi.

Per quanti anni e dove, oltre che ad Avola, portò l'opera dei pupi suo padre?

FIGLIO: Nel 1925 fummo per l'intero anno ad Avola. Nel 1926 papà portò il teatrino, che era smontabile, a Pachino. Qui dava spettacolo in un magazzino di fronte al quale c'era una chiesa evangelica dei protestanti. A Pachino portò con sé la famiglia e il fratello Gioacchino. Anche lì si davano spettacoli il giovedì e il sabato. Rimanemmo a

Pachino per tutto il 1926 e parte del 1927. In questo anno tornammo ad Avola, nel magazzino di via Mazzini, dove il teatro rimase aperto per tutto il 1928. Poi, con la crisi economica di quegli anni e dei seguenti, poca gente frequentava gli spettacoli, e il teatro andò un po' alla deriva, nonostante mio padre di tanto in tanto vi facesse esibire delle coppie di attori girovaghi che presentavano numeri di danza e canto con scenette. Dopo poco il teatrino venne chiuso e mio padre emigrò in Egitto. Tornò poco dopo. Ma il teatro dei pupi non andava più e allora dovette vendere tutto.

A chi?

FIGLIO: Vendette tutto ad un signore di Floridia.

Dopo di allora non pensò più ai pupi suo padre?

FIGLIO: Nel 1930 vennero i Puzzo ad Avola, a dare spettacolo in un magazzino sito in via Milano, all'attuale n. 20. Vi rimasero fino al 1934-35. Mio padre li frequentò spessissimo, dando loro qualche suggerimento, qualche consiglio. Fu loro amico, ma non tornò all'attività di puparo. Con i Puzzo allora collaborava don Vincenzino Mangiagli. Mio padre però aveva animo poetico. Continuò per tutta la vita a fare teatro, a modo suo, agli angoli delle strade. Voglio dire che non esitava a lasciare la bottega di ebanisteria in balia degli operai, per andare in giro a intrattenere amici e conoscenti con le storie del teatro dei pupi che egli raccontava, come sapeva raccontare lui. C'erano delle persone, amanti dell'opera dei pupi, che gli furono vicine poi per tanti anni, a coltivare le memorie teatrali, come ad es. il signor Michele Fede, che era stato collaboratore di mio padre al tempo in cui aveva il teatro dei pupi.

(a cura di Sebastiano Burgaretta)

Intervista sul puparo Vincenzo Mangiagli [1]

Vostro padre, don Vincenzino Mangiagli, quando iniziò a lavorare col teatro dei pupi?

MARIA: Mio padre cominciò a lavorare con l'opera dei pupi 65 anni fa, nel 1914.

Nella vostra famiglia, prima di lui, c'erano stati altri pupari?

MARIA: No.

Come diede inizio alla sua attività di puparo vostro padre?

MARIA: Fu così. Mio padre con i cognati, i fratelli della moglie, commerciava in mandorle e per tale attività si portava anche a Pachino, allo scopo di comprare mandorle. Una sera, dovendo pernottare a Pachino, andò ad assistere ad uno spettacolo di pupi, per trascorrere la serata senza annoiarsi. Quella sera si innamorò dei pupi. Disse ai cognati, che erano con lui, che voleva comprare i pupi di quel teatro. I cognati, stupiti, cercarono di dissuaderlo. Ma lui, alla fine dello spettacolo, avvicinò il proprietario delle marionette, gli propose di vendergliele e, dopo una certa contrattazione, acquistò i pupi del puparo pachinese.

Allora pensava che, non essendoci alcuna forma di spettacolo stabile ad Avola, avrebbe propabibilmente avuto successo l'opera dei pupi, sì da poterci vivere. E così, andato a Pachino per l'acquisto di mandorle, ne tornò con i pupi.

Prima di allora vostro padre aveva manifestato tendenze per l'arte?

GIUSEPPE: Nostro padre aveva animo di artista. Si immedesimava coi pupi. Da solo era capace di tenere la scena. Sapeva fare benissimo la voce dell'uomo e della donna. Era bravissimo.

MARIA: Negli anni in cui ebbe il teatro egli viveva per i pupi; era tutto per essi.

Vostra madre come prese la decisione di vostro padre, di fare all'improvviso il puparo?

MARIA: Mia madre lo assecondava. Si volevano bene. Certo, fu duro per lei accettare, di colpo, la novità, anche perchè coi pupi si guadagnava molto poco. Ciò nonostante mia madre non si oppose ed anzi collaborò sempre. Stava alla cassa nelle sere di spettacolo.

---

(1) *Intervista rilasciatami ad Avola, il giorno otto marzo del 1979, dai figli di Vincenzo Mangiagli: Giuseppe, Maria, Gregorio e dal nipote Corrado Murè, che qui ringrazio tutti.*

Vincenzo Mangiagli nacque ad Avola il 23-8-1891. Da giovane lavorò nelle cave di pietra e poi come misuratore di mandorle e crivellatore di frumento. Per un certo periodo di tempo gestì anche un'osteria.

Socialista militante e attivo, fu molto amico del deputato nazionale Antonino D'Agata, per il quale una volta si spacciò ai carabinieri, che alla stazione ferroviaria di Siracusa volevano arrestarlo, facendo perdere le tracce dell'amico. Perseguitato dal Fascismo, esiliò in Argentina, dove rimase circa tre anni. Al ritorno in Sicilia, riprese il mestiere di crivellatore e l'attività di puparo, che lo portò a girare per tutta la provincia di Siracusa. A diverse riprese fece il puparo dal 1914 al 1940 circa.

Durante la seconda guerra mondiale ebbe la casa distrutta dai bombardamenti nel corso dell'invasione della Sicilia da parte degli alleati. Dopo la guerra visse gestendo un bar nella sua città natale fino alla morte avvenuta ad Avola il 3-12-1960.

Vincenzo Mangiagli

Puliva e curava i pupi. Adattava, a volte, i vestiti. Solo una volta si oppose, e la spuntò. Fu quando mio padre, invitato ad operare a Francofonte, là ebbe successo e voleva portarvi l'intera famiglia, per stabilirvisi. Mia madre non volle, perchè le sembrava molto rischioso fidarsi dell'attività dell'opera dei pupi fino a quel punto.

Collaboravate anche voi figli, quando foste cresciuti?

Maria: Si, collaboravamo anche noi figli. Ogni sera pulivamo i pupi che dovevano servire allo spettacolo. Le armature, mio padre, le voleva lucentissime.

Giuseppe: Era esigente. Una volta, alla fine di uno spettacolo, prese a botte mio fratello Corrado, il maggiore dei figli, e quasi lo strozzava.

Perchè?

Giuseppe: Andò così. Aveva mandato a chiamare, tramite Corrado, mia madre, affinchè venisse per vendere i biglietti dello spettacolo. Quella sera mia madre non potè andare. Intanto mio padre diede inizio allo spettacolo. Alla biglietteria rimase mio fratello Corrado. Dopo un po' lo affiancò un mio zio, il quale, riconoscendo in tutti quelli che si presentavano alla biglietteria il figlio del compare, il fratello dell'amico, il cugino, fece entrare gratis quella sera gran parte degli spettatori. Alla fine dello spettacolo, sceso dal palco in sala e vedendo tutta quella gente, si rallegrò, pensando ad un incasso eccezionale, visto che il magazzino che serviva da teatro era stipato di persone. Cercò mia madre, ma non la trovò. Grande fu la sorpresa, quando apprese come erano andate le cose quella sera. Furente, allora inseguì mio fratello Corrado e lo raggiunse nella nostra casa di abitazione, dove lo coprì di botte.

MARIA: Io mi ricordo che corsi fuori a chiamare i vicini, per calmarlo e toglierli di sotto mio fratello, che quasi stava strozzando.

Chi faceva i pupi di vostro padre? Li faceva lui?

GIUSEPPE: No, non li faceva lui. Li comprava a Catania. Erano tutti pupi catanesi.

MARIA: Una volta comprò un pupo stupendo per più di seicento lire. Era Cladinoro, un pupo magnifico.

GIUSEPPE: Costò allora mille lire. Coi soldi avrebbe potuto comprare una casa. « Cladinoro » aveva un'armatura bellissima e pesante. Questo pupo noi lo riguardavamo. Lo facevamo uscire alla fine, come il pezzo forte dello spettacolo.

GREGORIO: Io, una volta, feci una foto insieme con un amico, Nunzio Porro, indossando l'armatura di « Cladinoro ». La testa mi si piegava sul collo per il peso dell'elmo, e me la sorreggevano.

I copioni li scriveva vostro padre?

GIUSEPPE: No...

GREGORIO: Li prendeva dai libri: I paladini di Francia, la vita di Achille... Con i Puzzo poi anche... il Martirio di Tullio...

Storie locali, siciliane ne rappresentava?

MARIA: Sì. Aveva i pupi di Peppenino e Nofriu. Di questi due pupi si servì per quell'episodio di Noto, che tutti conoscono ad Avola.

Quale episodio?

MARIA: Mio padre dava spettacoli in tutta la provincia. Lavorò a Noto, a Cassibile, a Francofonte, a Vizzini. A Noto dava spettacolo al cinema Benso. Le prime sere i notinesi erano accorsi numerosi ed avevano applaudito gli spettacoli, credendo che i pupari fossero catanesi. Dopo qualche giorno seppero che erano avolesi. Allora c'era una accesissima rivalità tra avolesi e notinesi. L'episodio s'inquadra nel clima di questa rivalità (2). Presero a fare boicottaggio, dicendo in giro: « Sono alisi; e sono alisi, sono tinti alisi, alisazzi... (3).

Dopo alcuni giorni, mio padre, stanco di sopportare e seccato per i magri incassi che il diffuso boicottaggio provocava, decise di farla finita, con una trovata plateale che per poco non gli costò cara. Una sera che il pubblico chiedeva la farsa, dopo aver predisposto un'uscita secondaria alla sua fuga, presentò in scena i pupi Peppenino e Nofriu. Peppenino piangeva inconsolabilmente. Nofriu gli domandava: « Che cosa hai? Perchè piangi? Posso saperlo? ». Ma Peppenino non rispondeva. E Nofriu: « Qualcuno ti ha fatto del male? ». Peppenino non rispondeva. Piangeva. Nofriu: « Hanno offeso per caso tua sorella, tua madre? ». Niente. Peppenino piangeva. E Nofriu a tirare fuori altre domande. Tutto inutile. Peppenino continuava a

---

(2) *La rivalità campanilistica fra gli abitanti di Avola e quelli di Noto ha remote radici storiche e leggendarie ramificazioni. Oltre ad essere documentata da notizie relative ad avvenimenti storici, essa è confermata abbondantemente dalle tradizioni popolari. Vedere a tale proposito: Corrado Avolio,* Canti popolari di Noto, *Noto 175, n. 627; Idem, La vita di lo beato Corrado composta per lo nobili Andriotta Rapi notixiano, in* Introduzione allo studio del dialetto siciliano, *Noto 1882, pag. 157; Antonino Uccello,* Canti del Val di Noto, *Milano* 1959, *pag.* 79.

(3) *Sono avolesi; e sono avolesi, sono incapaci avolesi, avolesacci...*

piangere. Dopo averla tirata per le lunghe, mio padre fece domandare da Nofriu: « Ma dimmi che cosa t'hanno fatto . . . ! ». E Peppenino di botto: « M'hanu rittu Nuticianu . . . » (4). Al che dovette velocemente fuggire, come aveva preventivato, per tornare ad Avola lungo la scorciatoia di contrada Bochini, lasciando i pupi a Noto. La gente avrebbe voluto linciarlo, tanto che nostro zio Sebastiano, fratello di mio padre, che faceva parte della compagnia, la passò brutta, perchè fu scambiato per mio padre e in parte le prese.

Quando accadde questo episodio?

MARIA: Nel 1925.

I fondali e i cartelloni li preparava vostro padre?

GIUSEPPE: No, non li preparava lui.

MURÈ: Dapprima glieli preparava un insegnante, che era anche un bravo pittore; si chiamava Luigi Stampigi. In seguito, quando iniziò la collaborazione con i Puzzo, glieli preparavano questi, che erano maestri bravissimi in tutto. Mio zio faceva preparare cartelloni immensi, che esponeva in piazza, sulla parete esterna della chiesa madre. Lui scriveva ogni giorno l'annuncio dello spettacolo con parole fantasiose che colpivano la gente. Cose grosse, mirabolanti.

Chi erano i manovratori che lo aiutavano negli spettacoli?

MURÈ: Uno ero io; poi lui stesso, suo fratello Sebastiano, e i signori Ignazio Macca, Sebastiano Morale, Salvatore Cannata. I più bravi erano Sebastiano Mangliagli e Salvatore Cannata.

Dove si davano gli spettacoli?

GIUSEPPE: In diversi magazzini. Dapprima in via Napoli, all'attuale n. 40, poi in via Milano, all'attuale n. 20, all'angolo con via Marconi. Poi, insieme con i Puzzo, in via Manin, all'attuale n. 41, all'angolo con via Milano, dove ora c'è il magazzino del sig. Denaro.

Quando si lavorava?

GIUSEPPE: D'inverno. D'estate praticamente non si poteva lavorare, perchè la gente era in campagna per la raccolta delle mandorle.

Suo padre aveva altri collaboratori?

GIUSEPPE e GREGORIO: Si, aveva quattro musicanti che venivano e suonavano durante lo spettacolo (5): chitarra, mandolino, piano, violino. La gente gradiva molto la musica; non c'era allora molta possibilità di sentire suonare un'orchestra. In seguito poi, per risparmiare i soldi che si davano ai musicanti, nostro padre pensò di comprare un pianino che si suonava a mano. C'era la manovella e noi, i figli, suonavamo.

GIUSEPPE: Sa, io ho recitato sulla scena coi pupi. Spesso mio padre mi metteva in scena a lottare coi pupi o coi mostri. C'erano due serpenti, mi ricordo, un drago; c'erano i diavoli. Quando ero molto piccolo, spesso alla fine dello spettacolo, mi metteva sulla

---

(4) *M'hanno detto Notinese . . ! Per gli avolesi dare del « nuticianu » a qualcuno significa dargli del cornuto; l'epiteto ingiurioso s'inquadra logicamente nel contesto della rivalità tra i due centri del Siracusano, di cui alla nota n.* 2.

(5) *Cfr. Antonino Uccello,* L'« opra » dei pupi nel Siracusano, ricerche e contributi, *Siracusa* 1965, *pag.* 26. *Carmelo Alberti,* Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano, *Milano* 1977, *pag.* 112-113.

scena a mo' di farsa, per far ridere la gente, la quale finiva per lanciare monetine sul palco.

Vostro padre quando e perchè smise di tenere il teatro dei pupi?

GIUSEPPE: Di avere teatro proprio smise nel 1927. Era dura.

MARIA: Correvano molte spese e si guadagnava poco. Per abbellire il teatro, mio padre spendeva continuamente. Pensi che una volta programmò uno spettacolo dedicato alle donne. Allora le donne non si recavano a vedere l'opera dei pupi. L'iniziativa di mio padre fu qualcosa di eccezionale ad Avola per quei tempi. Per questo fece molta pubblicità. E fece preparare tutta una tribuna in legno con gradinata. Faceva spese pazze e le entrate erano scarse. Dovette chiudere. In quel periodo uno dei Puzzo, per di più, portò il cinema muto ad Avola, e fu un altro duro colpo all'opera dei pupi. In seguito riprese l'opera dei pupi...

GIUSEPPE: Intorno al 1930 si mise in compagnia con i Puzzo, particolarmente con don Luciano. Con lui lavorò nel magazzino di via Milano, e poi nel 1936 in via Manin. Con i Puzzo andò a Francofonte intorno al 1936. Mise in collaborazione anche alcuni suoi pupi, circa dieci pupi.

Quanti ne aveva di suoi?

GIUSEPPE, GREGORIO, MARIA: Aveva ottanta pupi.

Che fine hanno fatto questi pupi?

GIUSEPPE: Siccome non avevamo spazio in casa per tenere i pupi, che erano grandi, e non potevamo affittare un locale appositamente per i pupi, questi furono tutti portati in casa di mia nonna e messi su un ammezzato di tavole. Lì rimasero ad una mia zia. Durante la guerra, le parti metalliche le donammo alla patria, quando si cercava oro, rame e ferro. Le armature erano di ottone e di rame. Prima della guerra, qualche pezzo di armatura mia zia lo dava a qualche robivecchi in cambio di un utensile qualsiasi. Il resto andò perduto. Le parti in legno venivano bruciate in cuicina o nei falò d'inverno.

Chissà se è rimasto qualche residuo..?

GIUSEPPE: Non ci è rimasto nulla. Nemmeno una foto ricordo dell'attività di puparo di mio padre.

GREGORIO: C'era solo quella mia foto di cui dicevo prima, ma è andata perduta anche quella.

Che altezza avevano i pupi di suo padre?

GIUSEPPE: Erano alti; alti più di un metro.

GREGORIO: Pensi, come le ho già detto, che io una volta, a Carnevale, indossai l'armatura di Cladinoro e fui portato in piazza, dove tutti mi guardavano. I conoscenti mi portarono al bar Finocchiaro. In quella occasione mi fu fatta la foto. Da allora mi rimase l'appellativo di Cladinoro (6).

(a cura di Sebastiano Burgaretta)

---

(6) *Cfr. Antonino Uccello, L'« opra » dei pupi... op. cit., pag.* 26.

Una sera dietro le quinte de «I Piccoli di Podrecca»

Il rapporto tra il marionettista e la marionetta

In teatro, in occasione della ripresa dopo molti anni delle recite de « I Piccoli di Podrecca », il pubblico in platea, abbacinato da quella « ribalta magica » si perdeva purtroppo quanto avveniva in palcoscenico, dietro le quinte nella « fabbriceria » dello spettacolo.

Fabbriceria, per uno spettacolo proprio perché in effetti, si tratta di marionette non è del tutto im- di una continuità voluta, implorata; è quasi un rito che proviene dalla notte dei tempi, praticamente immutabile, un misto di fatica fisica e di arte, di costruzione incessante, che non finisce mai.

Uomini e donne (quindici persone, nella maggior parte anziani e con il corpo appesantito — ed è proprio un segno della continuazione — si affannavano in tutte le direzioni e su e giù per le scalette del « ponte ». Nella penombra, tra le alte incastellature, con sprazzi di luce provenienti dalla scena, si intravvedevano le tante marionette appese ai loro lunghi fili neri

inanimate, pronte però a ricevere per pochi istanti il soffio della vita.

Guardando da quella parte, venivano alla mente considerazioni ed osservazioni che dalla sala è difficile avere.

Nel gergo si dice: « andiamo a fare le marionette » e non andiamo a fare lo spettacolo con le marionette. Cioè, il marionettista si identifica nella marionetta, nel senso di dargli la vita. Per il marionettista la marionetta è solo quella « cosa » che si muove sotto le sue mani e che parla con la sua voce. E' lui che la fa, la crea, istante per istante. L'altra, quella ancora inanimata appesa al trespolo, è solo un pezzo di legno. Marionetta è quando il pezzo di legno si muove, vive. Prima ne ha solo le forme: ne è solo l'effige.

Da pochi anni sono state « inventate » le sculture in movimento ma le marionette da secoli ne sono state il primo esempio. L'automa meccanico (splendida la raccolta fine settecento, inizio ottocento del Principato di Monaco) con i movimenti programmati da meccanismi da orologiaio, è la sublimazione della marionetta e contemporaneamente rappresenta la « conservazione ripetitiva » di un atto della marionetta stessa. Voluto e fissato nel tempo, per creare sempre quella determinata sensazione e solo quella.

« La scultura mobile » ripete il suo movimento ciclicamente e con degli artifizi meccanici; in quella più sofisticata, si cerca di variare la sua periodicità in modo da suscitare sempre diverse impressioni in chi la sta guardando.

La marionetta ha sempre offerto tutto questo ed in più, i movimenti, i gesti e le espressioni immediatamente comprensibili, sono sempre diversi e creati da un « animatore » (da anima) attimo per attimo per creare sensazioni sempre nuove, ben premeditate e le più disparate.

Play-back. Mentre l'attore parla o canta, muove solo le labbra e un'incisione fuori campo gli da la voce per conservargliela nitida, sempre con il timbro giusto, indipendentemente dalla fatica e dalle posizioni scomode della recitazione stessa.

La marionetta lo ha sempre fatto, e per la voce ed anche per i movimenti. Solo che l'intenzione è totalmente diversa, più nobile. E' un oggetto che riceve la voce ed i gesti del marionettista. L'artista si esprime in play-back attraverso la marionetta, con i suoi gesti e la sua voce. Nel finale dello spettacolo inaugurale de « I Piccoli », la voce dell'arlecchino era quella di Nico Pepe: il ricordo per Podrecca e l'augurio erano suoi, espressi con il cuore. Arlecchino era solo l'interposta « persona » i cui gesti, guidati dai fili, seguivano la cadenza del suo sentimento. Questo mondo nascosto si anima molto prima che il sipario si alzi. Tra i marionettisti e le marionette deve riprendere forza per l'ennesima volta quel sentimento di amore e odio insiti in ogni artista.

Nella scena della rumba, con dodici marionette che ballano, il traffico sul « ponte » è intenso: ci sono dodici animatori. Le loro braccia protese seguno con forza il ritmo della musica che viene assorbito dalle marionette. Alla battuta finale, dopo un crescendo, esce all'unisono dalla loro bocca il monosillabo « là » che sottolinea la chiusura del quadro. Le signore Renata del Prete e Caterina Quaglia, con un largo sorriso: « visto che brave? ». Si riferivano alle loro marionette.

Il violinista da da fare parecchio; tra l'altro viaggia in una cassa per conto suo e fuori scena è semper coperto dalla sua custodia di tela, non si fa vedere. Sono in tre a manovrarlo, come per la ballerina nella danza del cigno. La marionettista principale lavora con i fili dell'archetto; uno tira i fili delle dita e l'altro quelli del corpo. In totale i fili da controllare sono sedici. Il risultato è indimenticabile e la platea lo sottolinea con applausi scroscianti.

Lo spettacolo continua.

La marionettista, in questo caso, Giannina Braga settant'anni e tutti passati nel teatrino delle marionette, nel prendere dal trespolo di sostegno, la celeberrima soprano Sinforosa Strangolini arcigna, petulante, sfiatata e spostandola sul ponte, per portarla all'incontro con il pianista Piccoloski, si autocaricava. Pronunciava a mezza voce frasi come: « Ecco rivo mi la Strangolini — Adesso te faso vedar — Maestro tasi ».

La marionettista esprimeva a parole quegli atteggiamenti che la marionetta stava assumendo, due metri più sotto sulla scena, solo con i gesti delle sue membra di legno ma che di fatto in quei brevi istanti si vivificavano, perché ricevevano l'anima della sua marionettista. E sulla scena la Sinforosa era veramente battagliera e non cedeva di un palmo. Etelvoldo Cagnoli: « ben adesso basta, te stufi tuti », entra in scena di brutto, la strappa via e la sculaccia. La marionetta di legno non la Braga. Ma, in quel momento Etelvoldo, la Strangolini era proprio di legno o era viva?

Il vero artista parla con la marionetta, dialoga con lei. Silvio Vanelli, a Miss Legnetti la cantante: « vieni tocca a te, quarda però che sono stanco ». La marionetta allungata in fondo ai fili entra in scena; Vanelli ha un istante di relax, il numero lo permette, i suoi lineamenti si distendono un pochino e la marionetta in scena incrocia dolcemente le braccia dietro la schiena e quietamente canta. Era un'altra anima che si trasferiva.

Il marionettista lassù in alto sul ponte, chino sulla balaustra, che sorregge e manovra attraverso i lunghi fili che partono dalle sue mani — come un fascio di luce nera — la sua creatura posta laggiù in basso, e la marionetta stessa che prende la vita da lui, sono un tutt'uno. Non due cose distinte: la marionetta è solo un'appendice del marionettista, è il suo completamento. Sono indissolubili. In sequenza dall'alto in basso: marionettista, fili, marionetta: un'unico essere, un gigante alto quasi quattro metri.

In un quadro che è statico, di un pittore cerchiamo i suoi sentimenti, i suoi pensieri più reconditi. La gioia che proviamo deriva da quanto il pittore ha voluto esprimere. Tanto più la marionetta che è un quadro vivente e che è in grado, con i suoi atteggiamenti di farci capire facilmente quanto il marionettista ha da dirci. Così ci sono quadri mediocri o che non piacciono e quadri celebrati da tutti. L'identica marionetta si « esprime » in maniera diversa a seconda del « valore » del marionettista. E' solo un mezzo per provocare sentimenti. Una buona parte dei marionettisti sono dei « ripetitivi », degli esecutori. Imparano a ripetere fedelmente il numero con la marionetta. Come un riproduttore di quadri. L'arte è quella dei grandi maestri, quella degli inventori dei personaggi e dei loro movimenti ed è arte quella degli allievi di questi suscitatori di sentimenti.

Ecco perché delle centinaia e centinaia di Compagnie che hanno girato il mondo, sono poche quelle che vengono ancora ricordate. Come sono relativamente pochi i pittori veramente amati e che si ricordano sempre.

Nel Friuli-Venezia Giulia si ricorda il marionettista Antonio Reccardini, a Milano Giuseppe Fiando e poi Antonio Colla, a Torino i fratelli Lupi, in Sicilia fra i pupari, Macrì e i Greco. E poi ancora Enrico Salici, Pio e Domenico Rame (il padre di Franca Rame). L'inglese Thomas Holden, il cecoslovacco Jiri Trnka, il russo Obraszov. Questi ultimi due agiscono con pupazzi o burattini e sono ancora in attività.

I nostri Yambo (lo scrittore Enrico Novelli) che in gran parte deve la sua fama, e di scrittore e di marionettista, alla creazione di « Ciufettino », e Vittorio Podrecca, avvocato, sono stati un fatto eccezionale.

La Compagnia di Yambo, in attività negli anni venti e trenta era diretta dalla seconda moglie, Maud Adelina Novelli che vive ancora.

In particolare nel mondo sono ricordati I Piccoli di Podrecca. La Compagnia, lo spettacolo, ha visitato e più volte, cinquanta Nazioni in un arco di tempo lunghissimo, senza nessun altro riscontro neanche in altri tipi di teatro, sessantatre anni e continua ancora.

Podrecca non sapeva, come del resto Yambo, manovrare i fili delle marionette ma è stato egualmente un grande marionettista perché ha trasmesso nei suoi collaboratori, che oggi continuano, la sua arte e i suoi sentimenti.

Giancarlo Pretini

(A pag. 41, nella fotografia tratta dall'archivio di Giancarlo Pretini: dietro le quinte de « I Piccoli di Podrecca », 1959).

Incontro con Fiorino Losa burattinaio

Mi dica il suo nome, lei come si chiama?

FL - *Losa Fiorino di Cisano Bergamasco provincia di Bergamo, burattinaio.*

E lei è la signora?

BL - *Come?*

Lei come si chiama signora?

BL - *Longhi Bertina.*

FL - *E la mia aiutante in ... nel teatrino la signorina ...*

DL - *Losa Daniela.*

Sua figlia ... e gli altri figli, sono due?

FL - *La seconda e ...*

Questo qui ...

FL - *... dinamico brillante, come si chiama?*

WL - *Losa Walter.*

Voi come aiutate il papà, cosa fate per aiutare il papà? ... lei l'aiuta?

FL - *Sì stasera parla anche lei cioè ...*

Ah parla anche lei?

FL - *Parla Daniela voce di signorina.*

E anche lei signora?

BL - *No.*

La bambina comunque aiuta nel ...

FL - *Sì nel fare il teatrino, nelle commedie, sì quando parla la principessa o la parte della cameriera o quello che è insomma.*

La parte da donna.

FL - *Da donna insomma.*

Senta una cosa, lei mi diceva che anche suo padre, suo papà faceva questo mestiere?

FL - *Sì, si cioè è una tradizione insomma anche mio papà l'ha fatto da anni e anni, l'ha fatto per ... io è venticinque anni che giro con*

Pubblichiamo un'altra testimonianza sull'attività del burattinaio Fiorino Losa. Dopo quella realizzata dagli alunni delle scuole elementari di Calolziocorte (Bergamo) nel giugno del 1976 (pubblicata nel n. 30), presentiamo questa intervista raccolta da Riccardo Schwamenthal ad Airuno (Como) il 26 giugno 1966 in occasione di uno spettacolo di Fiorino Losa. Negli anni seguenti Losa ha poi dovuto abbandonare l'attività, ripresa solo in epoca recente. Intervengono, nel corso dell'intervista, oltre a Fiorino Losa (FL), anche sua moglie Bertina Longhi (BL), i figli Daniela (DL), Walter (WL) e Ninin (N).

---

questi burattini e vivo, venticinque anni.

Venticinque anni?

FL - *In paese tutti qui... tutta la zona in provincia di Brescia, in provincia di Bergamo, in provincia di Como, c'è Sondrio là tutta la Valtellina, insomma.*

Ah lei non gira solo per Bergamo, gira?

FL - *Da per tutto, tutto.*

Lei quanti anni ha?

FL - *Io ho quarantanni adesso.*

Ho capito e le commedie le ha imparate da...

FL - *Avevo dei copioni ma io ho preso tanto dal papà, ho preso molto a soggetto adesso.*

Aveva dei copioni?

FL - *Sì le abbiamo dei copioni, ma ad esempio come stasera non usiamo copioni, è una commedia così a soggetto perché io l'ho vista da, da... tante volte dal papà e allora sa...*

Allora le cose vengono...

FL - *... farla una volta, due, tre allora si, si è spontanei insomma.*

E questi copioni da dove vengono, li avete in casa... son stampati?

FL - *Sono scritti a mano, sono quaderni, sono quaderni.*

E quelli per esempio chi li aveva scritti, suo padre?

FL - *Papà.*

Li aveva scritti lui?

FL - *Sì, dopo ci sono anche a Bergamo vari burattinai che hanno ancora dei copioni, che hanno delle commedie, a Milano io c'ho un indirizzo di un burattinaio bravo ch'ha molti copioni scritti, ecco con la parte di bergamasco... proprio inclusa, la parte del Gioppino già nella commedia.*

Ho capito, perché io ho notato che...

FL - *Quel burattinaio lì che mi aveva scritto...*

Come si chiama, lei non si ricorda adesso...

FL - *Sì, c'ho a casa l'indirizzo, tutto: Minutoli Giorgio, via Gobetti, via Pietro Gobetti, Milano, Minutoli Giorgio. Io l'ho mai visto, ero lì a fare i burattini l'anno scorso a stò, sempre a stò Molteno e c'era un vecchietto di ottanta e passa anni, faceva il burattinaio e sto vecchietto, io parlando... si gira... diceva: Potete ancora vivere con sti burattini, sa girovagando così sarà un po' spesoso e così e parlando... si vive ancora insomma girovagare da un paese all'altro, tre sere di qua, cinque di là, dipende da pubblico com'è e poi io parlavo, io non trovo più delle teste e allora lui mi ha insegnato questo Minutoli Giorgio di Milano, ci avevo scritto e lui m'ha risposto di andar là che sarebbe lieto di darmi qualche testa; qualche copione già scritto (...) quelle cose lì e non sono ancora andato perché...*

Non ha avuto tempo?

FL - *Non ho avuto tempo così poi si... non sono ancora andato però mi piacerebbe andar giù perché giù c'è molta roba, questi burattini lui li fa anche a Milano, piazza Duomo, per i bambini, poi li fa in altri posti, m'ha scritto, c'ho giù la lettera che m'ha scritto.*

Senta, come... voi avete il copione davanti? Sì cioè, quando avete il copione lo leggete mentre fate i burattini?

FL - *No, no, no, solo, solo se lo guarda prima, molto bene, prima poi si, si fa...*

Si improvvisa sempre in pratica?

FL - *Si improvvisa sempre, se per caso proprio si perde il filo allora lì si, si...*

Si da un'occhiata?

FL - *Si da un'occhiata, si va a prendere ancora il punto buono*

per . . . per proseguire la commedia insomma.

Ho capito e molte volte voi, io ho notato che, non so, c'è una storia, delle storie classiche, no so, « Il Fornaretto di Venezia » . . .

FL - . . . « *Sepolta viva* », « *Pia dé Tolomei* », « *Simone Pianetti* » *che no si fa più ma lo facevo tanto.*

Pacì Paciana?

FL - *Pacì Paciana.*

Ecco voi lì cosa fate, voi inserite il Gioppino dentro questa . . .

FL - . . . *commedia, come seguace di Vincenzo Pacchiana, quando salta il ponte per esempio, che sta sul ponte di Sedrina, sa che a Sedrina c'è il ponte?*

Sì.

FL - *Inseguito, questo Vincenzo Pacchiana arriva lì, era bandito e Gioppino era seguace, ci dice nel bosco prima Vincenzo a Gioppino: « Te Gioppino, aspettmi qui nel rifugio che io vado a traversare, devo attraversare il ponte, vado a Sedrina a trovare la mia Rosetta — che era la fidanzata — al di là del ponte ». Giopì al ghe dis: « Ada, a mia là Pacì che i te beca, ai te branca i ciapa-ciapa ». « No, guardi la mia Rosetta mi mette, abita al di là del ponte, mi mette sempre il tovagliolo sul, sul davanzale che è segno che quando c'è questo tovagliolo il ponte è libero, non ci sono le guardie ». Ma nel frattempo il papà de . . . della signorina aveva scoperto che la scetina, insomma la signorina la ghe metìa sto . . . sto tovagliolo per far venire sto bandito e il papà ci ha messo il tovagliolo, lui, quello là, il bandito voleva . . . la fidanzata passa . . . fa per passare il ponte ma i carabinieri erano già in agguato, erano pronti per pigliarlo « E quando passerà questo volpone lo prenderemo finalmente » dicevano, c'era una taglia su questo Vincenzo Pacchiana allora.*

Questo è Pacì Paciana?

FL - *Pacì.*

Detto Pacì?

FL - *Vincenzo Pacchiana detto Pacì Paciana, ma il suo nome era Vincenzo Pacchiana e c'era lì insomma che passava sto . . . sto ponte libero ma, in agguato, i carabinieri nascosti, quando era nel mezzo del ponte son saltati fuori « Alt, fermati » stava per scappare indietro questo bandito, ma altri due di là « Alt, finalmente ci sei cascato volpone ». C'era un francese che era venuto apposta dalla Francia per catturare questo bandito « No, lasciatemi lì — ci ha spiegato — mi son fatto bandito perché, insomma mi hanno calunniato, mi hanno insomma denunciato come un truffatore, al processo ho preso vent'anni, ho dovuto darmi alla macchia per queste cose ». « Eh, troppe storie, arrenditi andiamo, via, sù ». In questo modo questo francese caporalone lì « Si piglia anche delle volpi vecchie, caro Vincenzo! ». « Sì, giusto — il bandito — prenderete delle volpi vecchie, ma non di questo pelo! ». Saltato il ponte « Fuoco! » Tototototon sparano ma . . . Eh, e dopo viene Gioppino perché sente nel bosco gli spari e Giopì: « Pacì, Pacì, madona i l'ha becat poer Pacì, i l'ha ciapat, a ghe l'ho dicc de minga traersà 'l pont, Pacì Gioppino era lì sul ponte anche lui, viene una guardia « Ah lei è, sarebbe il seguace di questo maledetto bandito che piuttosto di arrendersi ha preferito saltare il ponte ». « E perché, do el indacc? » « Ha saltato il ponte, è sparito nelle acque ». « Ma, ol poar Pacì ». « Eh, eh, cominciamo adesso — la guardia — venite con noi ». « Doé? » « Andiamo, andiamo, con noi ». « No, egne miga, lahem indà, te racomande, so egnit a' rabius ». « Andiamo, andiamo ». « L'andia-*

Airuno, 26 giugno 1966: Fiorino Losa con la figlia Daniela. (foto Riccardo Schwamenthal)

mo . . . egne miga, ascolta: fa il sae, egne miga ». « Andiamo, andiamo » e l'ha batit giù anche lü, sta guardia. Ha fatto saltare il ponte anche lui. E qui finisce l'atto, il terzo atto, poi ce n'è ancora uno: è la morte di Vincenzo che resta morsicato da, dal serpente . . . e la . . . in casa, sulle corna di Gravedona dall'amico, anche lui era bandito e s'è rifugiato lì per campare, insomma per poter avere delle medicine, perché se andava in farmacia non le poteva avere, perché aveva dei . . . non poteva, aveva una taglia sulla testa, il farmacista non poteva darle, aveva paura insomma che lo denunciassero. E' andato lassù, quello lassù aveva saputo che se era bandito c'era il bando che se anche un bandito prendeva Vincenzo Pacchiana vivo o morto aveva la grazia e infine aveva il premio di tante monete d'oro e allora lassù l'ha ucciso col trombone, suo trombone, l'ha ucciso, l'ha portato a Bergamo al tribunale, la testa e lì chiude sto episodio, sta, sta . . . non so è una leggenda quella di Vincenzo Pacchiana, no nè mica . . .

E lei dove l'ha imparato?

FL - *Dal papà.*

Ah, dal papà, perché lui la recitava, anche lui la faceva?

FL - *Sì, sì lui, adess non la si fa quasi più ma prima era in voga tanto questa di Vincenzo.*

E adesso cosa dà di più?

FL - *E adesso « Le trentatrè disgrazie di Gioppino », « Il fornaretto di Venezia », « La sepolta viva », « La spada magica », « La principessa rapita », « La grotta misteriosa », « I bravi di Venezia », « Gioppino finto morto », « Gioppino vince alla Sisal » . . . son più brie più allegrine, ecco.*

E fate anche delle farse brevi?

FL - *Farse brevi? No, non le faccio mai perché faccio una ballatina; con quell'orario qui che m'han messo adesso con questo anticipo dell'orario per esempio adesso son già le nove e c'è ancora chiaro quindi i bambini si stancano quando son le undici, un quarto alle undici bisogna terminare se no un'altra sera non vengono più se restano qui fino a mezzanotte non si può, quindi si comincia già alle nove e mezza quindi arrivano subito le undici, bisogna fare una commedia svelto anche breve negli intervalli appunto per breviare l'intervallo per poter andare a casa presto i bambini, un orario un po' balordo per noi questo ora un po'...*

E vengono più che altro bambini o vengono anche...?

FL - *...tanti adulti anche.*

Questa qui quante sere è che è qua a Airuno adesso?

FL - *Qui a Airuno sarebbe la sesta sera stasera.*

Ed è l'ultima?

FL - *Domani sera.*

E ce ne sono parecchi di burattinai che girano?

FL - *Io ne conosco uno qui di Bonate e basta.*

Di Bonate? e come si chiama?

FL - *Ravasio Benedetti, Benedetti Ravasio.*

E sta a Bonate?

FL - *A Bonate.*

A Bonate quale, sopra o sotto?

FL - *Bonate Sopra.*

FL - *E ha fatto i burattini là al Donizetti quello lì.*

Al Donizetti?

FL - *Sì, li ha fatti al Donizetti lì a Bergamo, quello per i bambini a Carnevale, un matiné per i bambini ha fatto.*

E lei è sempre reperibile, dove si può trovare?

FL - *La mia casa è a Cisano Bergamasco.*

Ma mi ha detto qui l'oste che non è proprio Cisano?

FL - *Ah, Villasola, sì, sì ad ogni modo se lei va a Cisano dice: Dove sta quello dei burattini?, tutti glielo possono... l'insegnano perché il paesino sa, è piccolino. Lei va a Brivio, passa il ponte va lì a sinistra è Villasola, è una frazione.*

Senta e per esempio si canta delle canzoni durante le sue cose o solo quando entra il Gioppino?

FL - *Solo quando entra il Gioppino c'è qualche canzoncina, dipende dalle commedie, quando è ubriaco allora cunta sö la so cansoncina lé, così.*

Ho capito.

FL - *E poi c'è la cameriera, per esempio questa sera la commedia è allegra.*

E adopera anche dei dischi?

FL - *Sì, nell'intervallo.*

E non come richiamo, prima?

FL - *Sì, anche adesso, sì un momentino prima facciamo qualche sonata... tacca musica maestro se no qui diventa troppo...*

BL - *Sono già le nove, eh c'è ancora chiaro.*

Ci sono già qui dei bambini?

FL - *Due son dell'oste, tre sono i miei, c'è un mio cliente fisso quello non manca mai e Ninin.*

A lei piacciono?

N - *Sì.*

A ghe pias i Giopì?

N - *Fan ridere un momento.*

FL - *Fa rid un momentin.*

N - *Un momentin.*

E gli scenari per esempio li aveva già?

FL - *Sì, ogni tanto li rinfresco.*

Come i gioppini?

FL - *Sì, ecco e così anche i scenari, ma proprio di fare un scenario propri buono non son mica capace, dare lo sfondo...*

Chi ve l'ha fatto questo?

FL - *Questo me l'ha fatto un muto che abita lì, che abita lì a... abitava lì a Villasola, adesso abita lì a Cisano, mi sembra.*

Come si chiama?

FL - *Come se ciama quello lè, l'è un cremonese, si chiama...*

Anche lei non ha l'accento bergamasco, o sbaglio io? Lei ha un po' l'accento cremonese?

FL - *Sì, ma io...*

BL - *No, perché gira.*

FL - *Io sono lì, come ripeto sono nato a Calolzio... corte, sono stato lì tanti anni ma ho anche girato sempre col papà e così, come dire, il nostro dialetto proprio bergamasco sì... con la commedia lo parlo benissimo, Gioppino col Giopì dentro lì.*

BL - *Col Gioppino lo parla bene.*

FL - *Ma così fuori mi riesce mica tanto bene sì... ma quando invece c'ho il Gioppino in mano, tutto un altro affare, non so perché il bergamasco viene proprio spontaneo perché l'è un bergamasco serrato « Com hanga patahi, patahö oh patahö, che l'è ura oh » ma è un bergamasco più corretto, più... però l'è berghem mia de... anche come commedia non sono spopositate delle cose... sì delle battute buone, ridicole ma però...*

BL - *Un cliente arriva.*

Un clente?

FL - *Cento lire... che incassi che facciamo!*

E quell'altro là fuori di disegno, chi glie l'ha fatto... quella specie di locandina?

FL - *Quello lì è uno che fa il banchiere... l'è mia 'l bancher de Olginate? Quello lì me l'ha fatto Ronchetti, è uno che fa il banchiere ma si dà un po' anche alla pittura.*

Come, banchiere?

FL - *Sì, è impiegato in banca e poi ha la passione molto dietro sta pittura, me l'ha fatto così per... di reclam, passatempo.*

Va bene allora adesso recitiamo la commedia...

Perché, adesso i gioppini stanno calando?

FL - *E' dimenticato da tutti... di burattinai ce n'è pochissimi... c'era un bresciano, Onofrio, aveva un bel capannone, un bel appezzamento con la sua carovana, tutto, insomma lavorava molto bene, ma è da anni e anni che non lo vedo più, papà è morto e poi c'era sto figlio lì che girava anche lui un po' di anni, non so dove è andato a finire, non l'ho più visto qui in giro.*

Ma c'è un'associazione di burattinai, o no? mi hanno detto che uno dei capi, dei dirigenti è il farmacista di Martinengo?

FL - *Di Martinengo? Non so...*

Sta da solo?

FL - *Da solo e basta sbarcare il lunario in questo modo insomma e trovare i posti, d'estate tutto buono e d'inverno...*

D'inverno come fa?

FL - *L'oratorio, chiedere gli oratori lo danno, ma certe volte bisogna anche... non lo danno perché vogliono troppa percentuale, bisogna pur mangiare insomma...*

Vogliono la percentuale negli oratori?

FL - *Eh! vogliono il quaranta, trentacinque, quaranta per cento, scusi, lei pigli diecimila lire ne va quattro e mezzo al parroco, insomma... un po' di manifesti, un po' di benzina, un po' uno, un po' l'altro, insomma non è più... non so se mi spiego ecco. D'estate è tutto un altro affare, qui si paga la luce, poi l'oste, se c'è gente ce ne son cento persone qui, un po' di ghiaccioli, un po' di gelati, un po' di... è contento anche lui... d'inverno è un po'...*

Quell'altro mi diceva che lui d'inverno andava in Svizzera, negli alberghi?

FL - *Quello di Bonate?*

No, quello con cui ho parlato io di . . .

FL - *Martinengo.*

No, non è di Martinengo, lui gira sempre, è sempre in giro, non è mai fermo e ha il figlio che fa lo stesso lavoro anche lui?

FL - *E' burattinaio anche lui.*

Anche il figlio e poco tempo fa erano a Romano Lombardo e prima erano a Covo. A Romano Lombardo erano tutti insieme in una specie di tenda non so come la chiamano, lui mi diceva che in inverno, l'anno scorso non era andato perché era un po' malato, ma di solito lui va . . . l'inverno lo passa in Svizzera, negli alberghi?

FL - *Metti su un po' di dischi . . . permesso che devo . . .*

NOTIZIE

"teatro dei burattini"
monticelli

Sede organizzativa:
48100 Ravenna - via Redipuglia, 68 - tel. 0544/31540

TEATRO DEI BURATTINI MONTICELLI

« La Compagnia "Teatro dei Burattini" Monticelli, ricostituita con giovani elementi e con la viva intenzione di voler tenere in vita questa meravigliosa forma di teatro, propone di inserire uno spettacolo nel programma ricreativo che codesta Direzione organizza attualmente.

E' uno spettacolo che per l'ingenuità e per la profonda dose di saggezza in esso contenute, piace immensamente tanto ai grandi che ai piccoli.

La Compagnia ha recentemente allestito: "L'acqua della vita", fiaba in 2 tempi tratta da un racconto dei F.lli Grimm. Durata dello spettacolo: 1 ora. "Lo Hobbit", ovvero alla riconquista del tesoro; fiaba in 2 tempi tratta da un racconto di J.R.R. Tolkien.

Questi spettacoli sono legati alla forma "tradizionale" del teatro dei burattini e si avvalgono di tutte quelle tecniche antiche e moderne del teatro.

Centinaia di bambini con i loro genitori hanno accolto favorevolmente e applaudito tali fiabe.

Se è intenzione di codesta Direzione avere lo spettacolo, preghiamo di dare cortese riscontro al fine di poter fornire ulteriori chiarimenti ed eventuali precisi accordi.

Con ossequi.

Monticelli »

Con questa presentazione la Compagnia Monticelli propone il proprio repertorio con un rinnovato organico. Nel corso del 1980, da gennaio a settembre, questa è stata l'attività della Compagnia Monticelli:

Gennaio: Festa dell'Epifania in vari CRAL Aziendali e Circoli Ricreativi. Rappresentazioni per Scuole Materne ed Elementari in Emilia Romagna.

Febbraio: Spettacoli organizzati dalle Amministrazioni Comunali di Cervia, Cotignola, Solarolo.

Marzo: Spettacoli nelle Scuole Elementari delle province di Ravenna, Forlì e Bologna.

Aprile: Partecipazione alla rassegna del teatro di animazione « Spupazzata » organizzata dal CRAD, dal Comune e dalla Provincia di Ravenna. Allestimento, presso il Teatro Rasi di Ravenna, della mostra « I burattini del Cavaliere » con materiale di Otello Monticelli.

Maggio: Festa del 1° Maggio ai giardini pubblici di Ravenna per l'organizzazione dei Sindacati Ravennati. Spettacoli a Brisighella organizzati dal Comune e dalla Pro Loco.

Giugno: Festa Popolare a Borello di Cesena organizzata dal Comitato Cittadino Locale. Spettacolo a Gatteo Mare (Forlì) per l'Ufficio Comunale del Turismo di Gatteo. Spettacoli in diversi campeggi gestiti dalle Associazioni del Tempo Libero.

Luglio, agosto e settembre: Partecipazione alla Rassegna Nazionale « Arrivano dal Mare » 3° Festival del Teatro di Figura per l'Organizzazione del CRAD - Azienda di Soggiorno e Comune di Cervia. Spettacoli organizzati dalle Amministrazioni Comunali e di Aziende di Soggiorno di Cattolica, Riccione, Castel Bolognese, Rimini. Vari spettacoli in campeggi di Cervia, Punta Marina, Casal Borsetti, Marina di Ravenna, Lidi Ferraresi.

A Jesi per la Fierinfesta organizzata dal Centro Culturale Polivalente e dal Comune di Jesi. Spettacoli in Festivals de l'Unità e Feste dell'Amicizia nelle province di Ravenna e Forlì. 27 agosto - 3 settembre spettacoli alla 39ª settimana Cesenate a Cesena. Spettacoli a Fiesso Umbertiano (RO) Pesaro Badia Polesine (RO) organizzati da Pro Loco e Associazioni del Tempo Libero.

Seguono le note di presentazione dei più recenti allestimenti della Compagnia Monticelli:

« "*L'acqua della vita*", tre principi, fratelli, sono alla ricerca "dell'acqua della vita" che avrà il potere di ridare la salute al vecchio re loro padre, molto malato. Nella ricerca incontreranno tutti quei personaggi (draghi, gnomi, folletti...) che sono spesso presenti nel mondo fantastico e magico delle fiabe. Mondo dal quale, più di ogni altro, i bambini sono attratti.

"*Lo Hobbit*", definito "la più bella storia per bambini degli ultimi 50 anni" lo Hobbit (al quale il testo dello spettacolo è liberamente ispirato) è il libro con cui Tolkien ha presentato per la prima volta, nel 1937, il foltissimo mondo mitologico del "Signore degli anelli" che ormai milioni di persone di ogni età, sparse ovunque, conoscono in tutti i suoi minimi particolari. Il protagonista di questa straordinaria avventura nelle "Terre Salvagge", è un simpatico Hobbit, "minuscolo essere appartenente ad un popolo di antica orgine, amante della pace e della quiete": si chiama Bilbo Bagghins, "scassinatore professionista ed esperto cacciatore di tesori".

Gli spettacoli rimangono legati alla forma artistica "tradizionale" del teatro dei burattini (costituendone forse la maggiore componente di vivacità e suggestione) e si avvalgono di tutte quelle tecniche teatrali antiche e moderne che costituiscono da sempre, e non solo per i bambini, un motivo di grande interesse ».

T.S.B.M.
Teatro "IL SETACCIO"
Burattini e Marionette
di OTELLO SARZI MADIDINI

TEATRO IL SETACCIO BURATTINI - MARIONETTE
OTELLO SARZI MADIDINI

T. S. B. M.
Teatro IL SETACCIO
Burattini e Marionette
di OTELLO SARZI MADIDINI

Elenchiamo qui di seguito il programma di attività del T.S.B.M. di Otello Sarzi Madidini previsto per la stagione 1980-81, che si completa con seminari e una mostra viaggiante.

a) il tradizionale: « Dalle teste di legno » (canovacci farseschi della Commedia dell'Arte tramandati dalla famiglia Sarzi, tra cui « La sepolta viva », « Fagiolino marito modello », « I ladri ignoranti »). « Le astuzie di Sandrone » (da un manoscritto inedito di G. Cesare Croce, ritrovato in studi recenti). « Arlecchino servo di due padroni » (riduzione per burattini dalla commedia di C. Goldoni).

b) il repertorio musicale classico: « Maestro di cappella » di Cimarosa, « Il barbiere di Siviglia » di Paisiello, « La pazzia senile » di A. Banchieri, « Il festino del giovedì grasso » di A. Banchieri, « El retablo de Maese Pedro » di M. De Falla.

c) la satira: « Satire alla ribalta » (brani satirici musicali e del teatro di Prosa), « Quel che penso ti dico ».

d) il repertorio musicale popolare: « Fantasia musicale per adulti » (collage di brani musicali della tradizione popolare dei vari paesi).

e) riduzioni da testi letterari: « Storia del fantasioso gentiluomo Don Chisciotte della Mancia » da Cervantes, « Il castello » da F. Kafka, disponibile nel 1981, al termine della prevista tournée negli Stati Uniti.

---

a) favole tradizionali: « La leggenda del principe Lindoro », « Il centauro degli abissi », « Fagiolino re di Costantinopo-

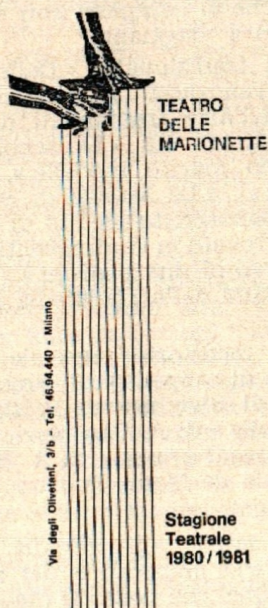
li », « Fagiolino e Sandrone dottori professori veterinari ».

b) commedia musicale: « Melodia tra foglia e foglia » (per i ragazzi del primo ciclo elementare e scuola materna).

c) musicali: « Fantasia musicale per ragazzi » (collage di brani della tradizione popolare di vari paesi).

d) riduzioni da testi letterari: « La gondola fantasma » (da una favola di Gianni Rodari, per ragazzi del secondo ciclo e scuola media), « Totò il buono » (da un racconto di Cesare Zavattini, fiaba poetica per ragazzi e per adulti).

Seminari: La Compagnia è disponibile, con un gruppo altamente qualificato, a tenere corsi per insegnanti, animatori e operatori culturali su: « costruzione e animazione del burattino » e « uso del burattino nell'educazione scolastica ». I corsi hanno la durata media di 6-8 giorni.

Mostra: La Mostra dei Burattini di Otello Sarzi consiste in una « esposizione » viaggiante di più di trecento burattini appartenenti alla famiglia Sarzi, costruiti da Otello Sarzi in trenta anni di attività insieme a quelli del padre e del nonno. La Mostra costituisce un documento interessante per le varie tecniche di costruzione e modi di animazione nella storia contemporanea del Teatro dei Burattini. (Via Martiri della Bettola, 22 - Tel. 0522-26741/2 - 42100 Reggio Emilia).

LE MARIONETTE DI GIANNI E COSETTA COLLA

Con una ripresa, « Ballata di un popolo di legno » di Gianni Colla, e una novità assoluta, « Il segreto del bosco vecchio » di Dino Buzzati, è iniziata la stagione teatrale 1980-81 del Teatro delle Marionette di Via degli Olivetani, 3/b a Milano dove agisce la Compagnia di Gianni e Cosetta Colla. Dal programma della compagnia pubblichiamo la presentazione dei loro spettacoli:

« *Ballata di un popolo di legno* », come dice il titolo, lo spettacolo messo in scena dalla Compagnia di Gianni e Cosetta Colla, è una « ballata » nel senso più popolare ed antico, di un popolo parallelo al nostro: nelle ballate il popolo narra di se stesso, delle sue lotte, dei suoi sentimenti, del suo ribellarsi alla Storia e a chi fa la Storia.

Così, il popolo di legno, le marionette, rappresentano la propria ballata: si staccano dai fili che li legano agli uomini e vivono la loro realtà: sbattono in faccia all'uomo, la propria umanità, la propria capacità di soffrire, di amare, di ballare, cantare, sbizzarrirsi in funambolíche acrobazie, di sentire e capire come e, a volte, più del marionettista, cioè di colui che fa la loro storia.

E' uno spettacolo di grande emozione: oltre agli spunti divertenti, ai mo-

menti drammatici, al puro virtuosismo, lo spettatore viene coinvolto in un'atmosfera di sogno/realtà, in una disputa tra l'uomo (il marionettista) e la marionetta: questa creatura di legno che conserva in sé la vita e che per una volta rappresenta se stessa « senza fili ».

Lo spettacolo trova il suo filo conduttore in una favola di A.C. Andersen e si sviluppa rappresentando « El Retablo de Maese Pedro », opera rappresentata come prima parte del cartellone della Piccola Scala nel 1970 insieme a « Histoire du soldat ».

« *Il segreto del bosco vecchio* » di Dino Buzzati non è semplicemente una favola: è un collage di immagini e sensazioni che partendo dalla fantasia affronta temi di grande intensità.

La magia di un bosco antico e vivo di emozioni, popolato da creature fantastiche, una serie di personaggi che si propongono con tutta la loro umanità stravolta, donano al lavoro di Buzzati una forza narrativa che coinvolge ragazzi e adulti.

Attraverso lo strumento marionetta questo lavoro trova realizzata la sua dimensione di assenza di limiti naturalistici: con il teatro delle marionette i personaggi di Buzzati possono vivere di vita propria.

KARAGHIOZIS SPOSA

Uno spettacolo del « Teatro delle ombre greco » di Manthos Athineos, « Karaghiozis sposa », è stato presentato al « Teatro Quartiere » di Piazzale Cuoco a Milano dal 3 al 5 giugno, a cura della Cooperativa « Il Dialogo informazione e cultura ».

COOPERATIVA TEATRO LABORATORIO

La CTL è nata nel 1975 come gruppo di base ed è con questa stagione al secondo anno di professionismo. E' praticamente l'organizzatrice e l'ideatrice della « II Rassegna sul teatro d'animazione » di Brescia, e presenta nel cartellone spettacoli di quest'ultima la propria novità teatrale per la stagione 80-81: « L'Arca di cioè ». Si tratta di uno spettacolo che unisce momenti prettamente teatrali e momenti di gioco e animazione con il pubblico, in modo che i bambini e gli adulti possano partecipare in prima persona alla realizzazione del fatto teatrale. Lo spettacolo è costituito essenzialmente da 3 parti: la partenza, il viaggio e l'arrivo. Destinazione: il paese degli alberi alti, dove tutti i desideri si avverano. La partenza è il momento dell'individuazione dei bisogni di ciascuno di noi, la loro espressione grafica su dei fogli e la ricerca di un mezzo nuovo, particolarissimo, perché deve andare sulla terra, in acqua in aria e... nella mente. L'unico mezzo adatto è quindi « L'arca di cioè », sulla quale tutti i viaggiatori si conosceranno a fondo prima di sbarcare nel paese degli alberi alti. Quest'ultimo si rivelerà al termine dello spettacolo, e del viaggio, niente meno che il quartiere o il paese, il luogo insomma dove ognuno quotidianamente vive, pronto a trasformarsi in un paese meraviglioso purché tutti imparino a conoscersi, a parlarsi, a frequentarsi.

Lo spettacolo rappresenta il prodotto più completo e più recente risultato dalla ricerca condotta dalla CTL nel campo del teatro d'animazione e nel confronto di questo con il linguaggio mimico e gestuale. La rappresentazione comprende difatti l'impiego di tecniche diverse quali il teatro delle ombre, i burattini, i pupazzi, le figurine a vista, maschere e mascheroni, accanto a parti recitate e mimate, il tutto immerso in un continuo coinvolgimento del pubblico. Quindi spettacolo di animazione teatrale e spettacolo sulle tecniche del teatro animato.

Lo spettacolo è stato preparato in collaborazione con l'équipe del regista Silvano Agosti, che lo ha ripreso con l'intento di preparare un film per la RAI proprio partendo dallo spettacolo e dal rapporto tra pubblico e attori.

Contrada delle Bassiche, 27/B - Brescia - tel. 030/293038.

IL TEATRO DEI BURATTINI DI NINO PRESINI

Il « Teatro dei Burattini » di Nino Presini ha iniziato la stagione invernale 1980-81 nella sede del suo teatro-laboratorio di Piazza Nettuno a Bologna. Ricordiamo che parte del repertorio di Nino Presini, che lavora con il figlio Patrizio

e con Sara Sarti, è registrato in una decina di musicassette edite dalla Edizioni Musicali «2000 Records» di Bologna.

LA COMPAGNIA « CREAR E' BELLO »

La Compagnia di Pisa « Crear è Bello » con sede in Piazza San Paolo all'Orto 16, annuncia il suo ultimo spettacolo, tratto da un'antica favola toscana, « Fanta-Ghirò ». La Compagnia, formata da Claudia Brambilla, Elisabetta Brambilla, Cristina Lari, Piero Nissim, Claudia Paganelli, Vinicio Pucci, ha partecipato recentemente al Festival Lalkarzy a Bialystok in Polonia, con lo spettacolo « Marionette alla corte di quattro re ».

TEATRO POETICO DI GAVARDO

Ricordiamo le ultime produzioni della Compagnia di Gavardo (Brescia): « Angelo, bell'angelo » di Andrea Giustacchini e John Comini, e una « fiaba di piazza per bambini », « Fio Fis ne inventa un'altra ». Entrambi i lavori sono distribuiti attraverso il Cipiesse. La Compagnia, che ha sede a Gavardo (Brescia) è formata da Andrea Giustacchini, John Comini, Enrico Giustacchini, Gabriella Goffi, Valentina Comini e Renato Meloni.

compagnia
"le teste di legno"
Spettacoli di Burattini
Antiche Maschere del Folklore Emiliano

COMPAGNIA « LE TESTE DI LEGNO »

La Compagnia « Le teste di legno », Spettacoli di Burattini-antiche Maschere del Folklore Emiliano di Stefano Varriale e Vittorio Battarra di Roma (Via Pinturicchio 99) segnala l'attività svolta nella passata estate. La Compagnia che ha un repertorio tradizionale emiliano (entrambi gli animatori sono bolognesi), ha presentato recite a Carpineto Romano, Torre Mugela, Tolfa, Aprilia, Colleferro; ha registrato inoltre in video-cassetta diversi spettacoli trasmessi in TV private dell'Italia settentrionale. Il repertorio è formato da brani tradizionali come « La Strega Morgana » e « Fagiolino barbiere dei morti ».

VI RASSEGNA DELL'OPERA DEI PUPI

La Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo e l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari di Palermo hanno presentato dal 19 novembre al 3 dicembre la « VI Rassegna dei pupi » presso il Museo internazionale delle marionette di Palazzo Fatta in piazza Marina, 19. La rassegna è stata introdotta dalla mostra dedicata a « Giuseppe Leggio, editore e autore di dispense cavalleresche ». Ricordiamo la rassegna elencando le compagnie invitate, le mostre e il seminario-laboratorio.

Girolamo Cuticchio di Trabia « Buovo d'Antona » (pupi). Bruno Leone, Napoli « Le guarattelle » (burattini). Teatro Stabile di Gesualdo Pepe, Caltagirone « La morte di Orlando » (pupi). Teatro di Marionette del Musée de la Vie Wallonne, Liegi « La Natività » (marionette). Teatro di Marionette del Musée de la Vie Wallonne, Liegi « I quattro figli di Amone » (marionette). Famiglia Foglieni, Brescia « Gioppino al Castello di Satana » (burattini). Teatro Stabile delle Marionette Città di Palermo presenta: Teatro Finzioni « Cipria » (burattini). Teatro Nazioanle di Marionette Egiziane, Il Cairo « Habi che porta fortuna » (burattini). Teatro Nazionale di Marionette Egiziane, Il Cairo « La grande notte » (marionette a fili). Teatro/Laboratorio, Brescia « L'arca di cioè » (marionette e ombre). Percy Press II, Londra « Punch & Judy » (burattini). Percy Press II, Londra « Punch & Judy » (burattini). Teatro Stabile delle Marionette Città di Palermo presenta le Compagnie: Giuseppe Argento, Giacomo Cuticchio, Antonino Mancuso, Figli d'Arte Cuticchio « La

morte di Orlando » (pupi). La Marionettistica dei F.lli Napoli, Catania « Il paladino folle » (pupi).

Mostre - Dal 19 novembre al 3 dicembre: « Giuseppe Leggio, editore e autore di dispense cavalleresche ». Dal 28 novembre al 3 dicembre: « Marionette e burattini del Nord Italia ».

Seminario-Laboratorio - Dal 28 novembre al 3 dicembre: « La costruzione delle ombre ».

L'OMBRA, IL FILO E LA MANO

La rassegna è giunta alla seconda edizione, organizzata dall'Ente Decentramento Culturale di Genova. Dal 29 novembre al 14 dicembre vi hanno partecipato: Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo (« La morte di Ruggiero dell'Aquila Bianca »), Compagnia Drammatico Vegetale, Ravenna (« Alice nello specchio »), I Burattini di Campo Pisano, Genova (« Cesarino in campagna »), La Grande Opera, Roma (« Il bevitore di vino di palma »), La mela magica, Genova (« C'era una volta un re . . . »), Teatro dei burattini all'Improvviso, Mantova (« E venne il giorno dell'invito a corte »), Teatro dell'Archivolto, Genova (« La storia di Leopoldina »), Teatro del Coccodrillo, Genova (« La mano dispettosa »), Teatro della Mongolfiera, Genova (« Il cervo bianco »), Teatro della Tosse, Genova (« L'amore delle tre melarance »), Teatro Giacomo Giacomo, Genova (« Il professor Sagomiglio »), Theaterra Figurentheater, R.F.T. (« Niente paura sono solo mostri »).

Nel corso della rassegna hanno avuto luogo: Seminario sulle tecniche teatrali a cura de « La grande opera ». Seminario teorico dedicato al Teatro di burattini e al Teatro per ragazzi articolato in quattro incontri, con Fiorenzo Alfieri, Assessore alla cultura del Comune di Torino (Operatori Teatrali e Ente Locale); Remo Melloni, Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo di Milano (Il burattino e la sua storia); Giuliano Scabia, scrittore e animatore teatrale (Il teatro come intervento in consueto nel quotidiano); Franco Testa, dell'Assessorato P.I. del Comune di Roma (Il linguaggio teatrale nella formazione degli operatori socioeducativi). Mostra di marionette genovesi e di materiale di scena. Spettacoli serali delle compagnie ospiti. Giornata inaugurale per la promozione dell'iniziativa a cura dei burattinai genovesi.

La mostra « Marionette a Genova » è stata inaugurata il 6 dicembre e presenta la maggior parte dei materiali di un teatro di marionette ritrovati presso il Centro di assistenza per l'infanzia del Comune di Campomorone. E' il primo tentativo per offrire testimonianze su di una forma di teatro, quello delle marionette, che in passato ebbe notevole importanza a Genova. La mostra, rimasta aperta fino al 23 dicembre, diverrà poi itinerante per toccare biblioteche, scuole e altri enti sia della provincia genovese che delle città interessate all'iniziativa.

BURATTINI AI GIARDINI

A Reggio Emilia, dal 22 al 26 luglio, la Compagnia Cooperativa Teatro delle Briciole e il CRAD (ARCI-ACLI-ENDAS) hanno presentato la terza rassegna dei « Burattini ai giardini » con la partecipazione delle seguenti compagnie: Val d'Oca di Cesena, Drammatico Vegetale di Ravenna, Teatro 5 di Palermo, Manarf (Francia), Figuren Theater (Olanda), Roman Paska (Stati Uniti), Paul Newman (Inghilterra), Giacomo Giacomo di Venezia, La Baracca di Bologna, Teatro delle Maschere di Cesare Maletti di Modena.

3° FESTIVAL DEL TEATRO DI FIGURA

La terza rassegna di « Arrivano dal mare! » si è svolta a Cervia dal 19 luglio al 7 agosto con spettacoli, animazioni e seminari su « Il linguaggio del teatro di figura, dal testo alla realizzazione scenica » con Fiorenza Bendini, e su « Le tecniche del teatro delle ombre » con Mariano Dolci.

II RASSEGNA SUL TEATRO D'ANIMAZIONE

Si è svolta a Brescia dal 25 ottobre al 9 novembre, organizzata dal Centro per la ricerca e la documentazione sul

teatro d'animazione in collaborazione con l'ARCI, il Centro Culturale di via Battaglie e l'Atelier Teatrale Educazione Espressione. Della manifestazione facciamo seguire la presentazione tratta (come le notizie sul Centro di Brescia pubblicate nelle pagine precedenti) dal quaderno della rassegna curato da Ancilla Garbelli, Paola Garbelli e Loris Ramponi. Ricordiamo inoltre le altre pubblicazioni del Centro, nella collana « Quaderni »: « Il teatro delle ombre di Vagos Korfiatis », « Il teatro è... Schede di lettura per uno spettacolo per le scuole medie », « Il teatro popolare al Villaggio Sereno. Cinque ani di esperienze di un gruppo di base in un quartiere di Brescia », « I burattinai bresciani. La tradizione e la nuova ricerca ».

« Con questa rassegna il Centro per la ricerca e la documentazione sul teatro d'animazione di Brescia, continua l'esperienza iniziata l'anno scorso, con una rassegna sul teatro delle ombre, e che con questa stagione conferma il proposito di istituire una manifestazione autunnale dedicata al teatro dei burattini, delle ombre, delle marionette e dei pupazzi. Attraverso più compagnie, provenienti anche dall'estero, il Centro di Brescia tenta un avvicinamento tra le forme tradizionali del teatro d'animazione e quelle nate dalla nuova ricerca, valorizzando e conservando il patrimonio teatrale del nostro territorio (il burattinaio bresciano-bergamasco), operando uno scambio con altre istituzioni che operano in tal senso (vedi la collaborazione con il Museo Internazionale della Marionetta di Palermo), favorendo il nascere di nuovi modi di fare teatro animato. Il nostro Centro non si configura come una struttura autonoma, ma è parte integrante della Cooperativa Teatro Laboratorio, è un progetto più che un ente a sé stante, e rappresenta l'interesse e l'operato di un gruppo teatrale cooperativistico che, nel riaffermare la priorità del proprio lavoro di produzione spettacoli, dedica parte della propria attività alla creazione di uno spazio continuativo per la programmazione teatrale, in particolare quello dei burattini e del teatro per ragazzi. In un momento nel quale il teatro per ragazzi (e di cui il teatro animato ne è anche un settore) lamenta l'abulia delle istituzioni nell'offrire serie possibilità di sussistenza per le compagnie e nel momento in cui si limitano le possibilità di accesso ai circuiti teatrali, il crescere di iniziative autonome, cioè senza l'intervento sostenitore dell'Ente Pubblico (anche se questo viene continuamente sollecitato), da parte delle stesse compagnie (cooperative, gruppi di base, ecc.) può indicare una via alla creazione di nuovi spazi di intervento, può favorire un incremento del pubblico teatrale anche al di fuori di quello ristretto del teatro istituzionale, può facilitare l'incontro e lo scambio tra le compagnie e le organizzazioni culturali, sia nazionali che estere, che operano nello stesso settore.

Il lavoro del nostro Centro si esprime quindi attraverso un momento di ricerca, inteso nel senso di favorire questi scambi tra le compagnie, e un momento che definiamo di elaborazione e raccolta di documenti e materiali, attraverso l'allestimento di mostre (l'ambito progetto di un museo stabile del burattino a Brescia) e la pubblicazione di una serie di opuscoli del Centro dedicati alle manifestazioni e attività che vengono organizzate dallo stesso.

Dopo l'esperienza con il teatro delle ombre, che nella precedente stagione abbiamo proposto attraverso gli spettacoli di una compagnia greca e una indiana insieme a quello della nostra Cooperativa, quest'autunno il Centro ha scelto come argomento della rassegna il tema del burattino come strumento didattico e ha ampliato il cartellone spettacoli della manifestazione. Difatti, sul tema proposto, la burattinaia svizzera Kathrin Belvedere terrà un laboratorio di sei lezioni, al termine del quale ci sarà una tavola rotonda con gente di teatro e operatori scolastici che hanno sperimentato le possibilità didattiche del teatro d'animazione.

Nel cartellone spettacoli troviamo tre compagnie bresciane, la famiglia Foglieni e il maestro Costantini che presentano due commedie del vecchio repertorio tradizionale del Gioppino, e la CTL, che allestirà la novità di questa stagione, " L'arca di cioè ". Da fuori Brescia sono stati invitati; la compagnia dei pupari di Palermo di Girolamo Cuticchio e figli di Trabia, la Compagnia dei burattini del Prezzemolo di Albert Bagno, il Teatrino dei Piccoli Principi di Firenze e la burattinaia Kathrin Belvedere.

La manifestazione comprende inoltre una mostra con numerose sezioni che vanno dall'esposizione delle " teste di legno " dei burattinai bresciani, ai burattini della signora Belvedere e della compagnia " Il carro e la maschera " di Bologna. Inoltre completano la mostra una serie di pannelli fotografici e alcuni audiovisivi, degli scenari, e un teatrino che a intervalli regolari si animerà attra-

verso la rappresentazione di una breve storia presentata dalla CTL con il teatro delle ombre ».

CENTRO UNIMA ITALIA

Il giorno 11 aprile, a Roma, la delegata italiana dell'UNIMA, Maria Signorelli, ha riunito i membri italiani per promuovere la fondazione del Centro Italiano dell'UNIMA. L'assemblea ha eletto un Consiglio direttivo provvisorio che, in una successiva riunione, a Firenze, il 1° maggio ha eletto Presidente Maria Signorelli, Vice Presidenti Mariano Dolci, Massimo Monaco e Pino Pasqualino. Ha provveduto inoltre alla formazione di alcune commissioni di studio per la redazione dello statuto, del bollettino UNIMA.

Il 7 dicembre, presso il Teatro Regio di Parma, si è svolto il 1° Congresso nazionale del centro UNIMA Italia, con il seguente ordine del giorno: 1) Relazione del Consiglio sull'attività svolta e sul tema « Il teatro d'animazione oggi in Italia ». 2) Approvazione dello statuto. 3) Elezione dei membri del Consiglio nazionale e del Comitato dei sindaci revisori.

Il Presidente uscente, Maria Signorelli, ha svolto una panoramica sugli spettacoli, le mostre e i convegni che si sono svolti nel 1980. Si è poi passati alla discussione dei vari articoli dello statuto approvato nella quasi totalità dei casi secondo i vari articoli predisposti dalla commissione di studio. Altro momento importante del primo congresso italiano UNIMA è stata la scelta dei candidati a formare il Consiglio nazionale, in vista delle elezioni delle cariche, previste per il giorno 11 gennaio 1981 a Firenze. Sono risultati eletti i seguenti nominativi: Maria Signorelli, Mariano Dolci, Cesare Felici, Cesare Maletti, Stefano Giunchi, Antonio Pasqualino, Giovanni Moretti, Sergio Diotti, Giorgio Pupella, Massimiliano Troiani, Fiorenza Bendini, Nicodemi, Albert Bagno, Sandro Bonomini, Libertini.

PUPPEN & MASKEN

A Francoforte è aperta da cinque anni l'unica libreria specializzata in burattini e marionette con vendita esclusivamente per corrispondenza, con un catalogo di oltre mille titoli. La libreria « Puppen & Masken » da circa un anno è anche casa editrice. Ricordiamo l'indirizzo della libreria: PUPPEN & MASKEN, Eppsteinerstr. 22, D - 6000 Frankfurt/M. I.

Libri e mostre per burattini e marionette

Nel corso degli ultimi mesi sono state allestite in Italia alcune importanti mostre dedicate allo spettacolo dei burattini, delle marionette e dei pupi. Queste mostre si ricordano, oltre che per l'importanza del materiale presentato, anche per i cataloghi pubblicati che sono di grande interesse bibliografico.

A Colorno, dal 6 settembre e fino al 30 novembre, presso il Palazzo Ducale, la raccolta Ferrari di Parma ha trovato finalmetne ampi spazi per offrire l'immagine del lavoro di ricerca che Giordano Ferrari continua ormai da diversi decenni: la mostra dal titolo emblematico « Arte e mestiere del burattinaio » documenta in pieno il suo lavoro di ricercatore, ideatore, scultore e animatore del teatro dei burattini. Il catalogo, pubblicato in una veste elegante, offre diversi scritti di Isabella Quattromini e Marzio Dell'Acqua, insieme a numerose fotografie in bianco e nero e a colori, oltre a una bibliografia essenziale e a un indice dei burattinai e marionettisti.

E ora, passato il momento dell'entusiasmo (e crediamo anche della sorpresa da parte del pubblico per il vario interessante materiale esposto), c'è il dopo mostra: il materiale della collezione Ferrari ritornerà accatastato nella vecchia e angusta sala situata in Borgo S. Spirito. E' certamente una sorte triste quella del teatro dei burattini a Parma: al continuo interesse del pubblico, fa riscontro l'atteggiamento indifferente degli enti pubblici (qui come altrove, a dire il vero, per altre espressioni della cultura popolare) che da anni negano un'adeguata sistemazione alla raccolta di Giordano Ferrari, che quest'anno non hanno ritenuto opportuno organizzare il

In questa pagina pubblichiamo alcune immagini tratte dal catalogo della mostra di Colorno di cui riproduciamo la copertina: in alto è ritratto « Bargnocla », creazione di Italo e Giordano Ferrari. Qui accanto è « Jofén da Basganola » ideato da Giordano Ferrari nel 1935.

Festival Internazionale Marionette & Burattini, e hanno permesso che una vasta parte della collezione di un altro burattinaio di Parma, Gottardo Zaffardi, lasciasse la città per trovare una più giusta collocazione e, soprattutto, un interesse e una seria utilizzazione didattica e documentaria.

Al Palazzo Reale di Milano, dal 25 giugno al 2 novembre, su un progetto elaborato da Roberto Leydi, Tinin Mantegazza ed Eugenio Monti, il Comune di Milano e la Regione Lombardia, hanno realizzato una mostra imponente con un ricco patrimonio accuratamente allestito che trova nel catalogo una puntuale descrizione e analisi. Diversi saggi accompagnano le centinaia di immagini a colori e in bianco e nero, seguite da un fitto elenco bio-bibliografico di burattinai, marionettisti e pupari, e da una bibliografia che parte dal 1500.

A Roma, presso il Palazzo Antici Mattei, dal 14 febbraio al 14 marzo 1980, la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea ha allestito la mostra « Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri. Testimonianze storiche artistiche letterarie ». Maria Signorelli ha coordinato e diretto il gruppo di ricerca per la preparazione della mostra, alla quale hanno collaborato anche Maria Giovanna Rak, Antonietta Amicarelli Scalisi, Valeria Cremona, Anna Maria Venturini Salvicchi e Serafina Di Majo autrici dei saggi introduttivi dei vari periodi storici in cui era suddivisa la mostra. La rassegna romana si segnala, oltre che per il valore storico e documentario dei burattini e delle marionette esposte, anche per aver sottolineato, attraverso le ampie note del catalogo, i legami che il teatro d'animazione ha sempre avuto anche con altri campi della cultura e dello spettacolo, in epoche diverse: dall'Ariosto al mondo della piazza raccontato da Tommaso Garzoni, da Giulio Cesare Croce ai copioni del ciclo cavalleresco dei Reali di Francia del teatro dei pupi e al repertorio dei contastorie palermitani. Anche in questo catalogo una bibliografia completa la documentazione sulla mostra.

Anche le varie rassegne del teatro di animazione che sempre più vengono allestite in ogni parte d'Italia presentano a volte cataloghi e opuscoli illustrativi che sono importanti fonti per la documentazione sull'attività attuale delle varie compagnie. Segnaliamo, ad esempio, la presentazione della terza rassegna di « Arrivano dal Mare! » dove, insieme ad alcune note illustrative, vengono pubblicate fotografie e schede informative sulle varie compagnie partecipanti alla rassegna. Ricordiamo anche i « Quaderni » del Centro di Brescia di cui abbiamo pubblicato diverse parti nelle pagine precedenti.

In occasione della « VI Rassegna dell'Opera dei Pupi » (a Palermo dal 19 novembre al 3 dicembre) è stato pubblicato un volumetto di presentazione della manifestazione dove, insieme al calendario e alla presentazione degli spettacoli, sono pubblicate notizie sulle compagnie invitate, oltre che note sul teatro dell'Opera dei Pupi, sulle marionette tradizionali del Belgio, sui burattini bresciani, sulle guarattelle napoletane, sui burattini inglesi e sulle marionette egiziane.

Sullo spettacolo realizzato dalla Compagnia Marionette Lupi e dall'Associazione Musica in Scena, « Damira Placata », è stato pubblicato un fascicolo con la presentazione dell'opera data alla Fenice di Venezia e al Regio di Torino.

« Animazione teatrale » è una rivista quadrimestrale che si pubblica a Pi-

stoia a cura del Teatro Porcospino (la sede è in Corso Gramsci 127), che si propone di informare sulle manifestazioni del teatro d'animazione e sulle varie compagnie oggi in attività.

Ad alcuni mesi della costituzione del Centro UNIMA Italia, è uscito il bollettino n. 0 (Ravenna, settembre 1980): lo scopo della pubblicazione (per ora in ciclostile) è quello di documentare l'attività di burattinai, marionettisti e pupari.

E' con interesse che accogliamo questa nuova iniziativa, nella speranza che questa forma di teatro possa avere una più continua e capillare documentazione di quanto la rubrica « Burattini - Marionette - Pupi » iniziata diversi anni fa sulla rivista « Il Cantastorie », non possa offrire. Ricordiamo in breve il sommario del n. 0: un resoconto di Maria Signorelli sul « Festival internazionale della marionetta e XIII Congresso dell'UNIMA a Washington », un ricordo di Jan Malik recentemente scomparso, una nota sul Festival di Bielsko-Byala di Gianni Guerrini e il resoconto del Festival di Cervia di Fiorenza Bendini, oltre alle notizie dell'attività del Consiglio UNIMA. E' auspicabile che il bollettino dedichi un sempre crescente spazio e interesse agli autentici continuatori del teatro d'animazione, burattinai, marionettisti e pupari tradizionali, siano essi iscritti o no all'UNIMA.

In occasione del Congresso di Parma del 7 dicembre del bollettino UNIMA è stata stampata un'edizione speciale, con notizie e aggiornamenti sulle più recenti mostre e manifestazioni.

Un importante contributo alla bibliografia sul teatro dei burattini e delle marionette (quello piemontese in particolare) ci viene dal saggio di Augusto Grilli « Museo della Marionetta teatro Gianduja » pubblicato da Daniela Piazza nella collana « I Musei di Torino », scritto dall'autore con la collaborazione della famiglia Lupi, di Massimo Scaglione e di Gian Mesturino.

Alcune note introducono al Museo che Luigi Lupi (sesto discendente di una famiglia di tradizione marionettistica) ha inaugurarto nel 1978. E' auspicabile che quanto prima possa vedere la luce un vero e proprio catalogo del Museo, insieme all'ampiamento della già cospicua raccolta del materiale appartenente alla famiglia Lupi per il quale viene peraltro annunciata la costituzione di un'apposita ala del Museo che accoglierà anche una mostra dal titolo « I fondali delle marionette e gli scenografi del Teatro Regio ».

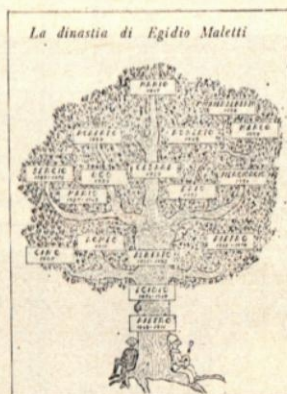
Un'altra parte del saggio di Grilli, quella più ampia, è dedicata al teatro dei burattini e delle marionette a Torino e, in particolare, alla famiglia Lupi, di origine ferrarese, che opera nella città piemontese, in teatri stabili, dal 1820. Viene ripercorsa la storia dei teatri che a Torino ospitarono le varie compagnie di burattinai e marionettisti e le varie generazioni della famiglia Lupi i cui capostipiti hanno lo stesso nome, Luigi. Nel Museo Lupi di via Santa Teresa, oltre alla sala dove si svolgono gli spettacoli, c'è inoltre spazio per il laboratorio dove annualmente si svolge un « Corso di marionettistica ».

Concludiamo queste note bibliografiche con la presentazione di un'importante opera editoriale che ha visto la luce recentemente a Modena, grazie al lavoro di ricerca, di studio, oltre che dall'esperienza diretta, di uno studioso di cose modenesi, di un fotografo e di un burattinaio. Si tratta del volume di grande formato e riccamente illustrato « Burattini & Burattinai » che Mundici e Zanetti Editori in Modena hanno affidato a Renato Bergonzini, Beppe Zagaglia e Cesare Maletti. Abbiamo detto che si tratta di un'opera collettiva: infatti lo spettacolo del casotto dei burattini (in particolare quello della tradizione modenese) viene analizzato tenendo conto delle diverse esperienze degli autori con un risultato però ben preciso e omogeneo che conferisce all'opera una notevole importanza.

Aprono il volume (che offre una ricca documentazione fotografica affidata a Zagaglia che riproduce burattini appartenenti a Nino Pozzo e a Cesare Maletti, e tratta da numerose stampe, disegni e incisioni di varie epoche) alcune note introduttive sulla storia del burattino e degli spettacoli e sulla « Modena burattinara ». Seguono i capitoli dedicati alle famiglie dei burattinai della tradizione modenese: i Campogalliani, i Preti e i Maletti che, con Cesare e il figlio Mauro, continuano la tradizione con la loro compagnia chiamata il « Teatro delle Maschere ». Ma anche di altri burattinai modenesi gli autori ci offrono il ritratto: a cominciare da Leopoldo Amaduzzi, fino a Gozzi, Fabbris, Pederzani, Leonardi, Tirelli, ecc.. Un capitolo, « La cucina di Sandrone », sottolinea i numerosi riferimenti gastronomici dei copioni del teatro dei burat-

tini. Una parte del volume è infine dedicata ai copioni. Insieme a due testi dell'attuale repertorio di Maletti, la commedia semiseria « Il Crociato » e la farsa in un atto « Chi la fa l'aspetti, ovvero Giove, Giove », la scelta è caduta sul dramma di « Ugo e Parisina » di Piero Gozzi, una fosca tragedia di amori proibiti ricamata su un fatto storico realmente accaduto. « La nostra preoccupazione — spiegano gli autori — è stata quella di ricercare, nel repertorio drammatico modenese, un esempio che, nel suo genere, avesse fatto scuola per l'impostazione, il linguaggio e l'azione scenica ». E' un altro aspetto della notevole e interessante documentazione del teatro dei burattini a Modena offerta da questo volume.

Giorgio Vezzani

La dinastia di Egidio Maletti

ARTE E MESTIERE DEL BURATTINAIO

Mostra storica di burattini, marionette, pupazzi, pupi, ombre dal XVI secolo ad oggi. 6 settembre - 2 novembre 1980. Palazzo Ducale di Colorno. Edizioni « Una città costruisce una mostra ».

Sandrone disegnato da Cesare Maletti

BURATTINI MARIONETTE PUPI

Comune di Milano - Regione Lombardia, Palazzo Reale 25 giugno - 2 novembre 1980. Silvana Editoriale.

BURATTINI E MARIONETTE IN ITALIA DAL CINQUECENTO AI GIORNI NOSTRI

Testimonianze storiche artistiche letterarie. Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea. Roma, Palazzo Antici Mattei, 14 febbraio - 14 marzo 1980.

ARRIVANO DAL MARE !

3° Festival del Teatro di Figura. Cervia, 19 luglio - 17 agosto 1980.

VI RASSEGNA DELL'OPERA DEI PUPI

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari. Palermo, 19 Novembre - 3 Dicembre 1980.

DAMIRA PLACATA
Dramma posto in musica da Marc'Antonio Ziani. Spettacolo realizzato dalla Compagnia Marionette Lupi e dall'Associazione Musica in Scena in collaborazione con gli Enti Teatro La Fenice di Venezia e Teatro Regio di Torino, 1980.

ANIMAZIONE TEATRALE
Corso Gramsci 127, Pistoia, a cura del Teatro Porcospino.

CENTRO UNIMA ITALIA
Bollettino n. 0, Ravenna settembre 1980. Presso Sergio Diotti, Via Reale, Mezzano di Ravenna.

MUSEO DELLA MARIONETTA TEATRO GIANDUJA
Augusto Grilli. I Musei di Torino. Collana promossa da: Comune e Provincia e dalla Regione Piemonte. Daniela Piazza Editore, Torino 1980.

BURATTINI & BURATTINAI
Renato Bergonzini, Cesare Maletti, Beppe Zagaglia. Mundici e Zanetti Editori, Modena 1980.

IL MAGGIO
a Granaglione e Lùstrola

Non è certo la prima volta che viene presa in esame la tradizione del maggio nell'Appennino tosco-emiliano, anche relativamente alle zone di Granaglione e di Lùstrola; quello che ci proponiamo ora è di raccogliere ulteriori precisazioni che aiutino a formulare interpretazioni il più possibile fedeli alla mentalità dei protagonisti di tale tradizione. In aggiunta o a conferma di quanto è già noto, grazie in particolare alle ricerche di I. Cevenini, M. Pozzi e R. Zagnoni (1), si sono ascoltate per Granaglione le testimonianze di Ezio Mattioli (n. a Granaglione nel 1909), buon maggiante legato soprattutto al ruolo di « Giuseppe ebreo », e di Iride Bertozzi (n. a Granaglione nel 1919), in casa della quale fervevano solitamente i preparativi per i costumi necessari alle recite; per Lùstrola ci hanno informato Lina Zappoli (n. a Lùstrola nel 1908), più volte « regina » nella *Ginevra* e Evelia Zappoli (n. a Lùstrola nel 1908), moglie del « suggeritore » Attilio Biffoni (Lùstrola 1905-1960); molto si deve infine al maestro Mauro Lenzi (n. a Lùstrola nel 1914), che da tempo va componendo una singolare « cronaca » lustrolese, in cui raccoglie tanto le tradizioni che un'arguta aneddotica paesana. In entrambi i paesi l'usanza del maggio drammatico ebbe la sua ultima fioritura negli anni tra il 1920-25 e il 1930. Bene si spiegano i tratti di somiglianza nei procedimenti usati, se si considera che le due frazioni (2) distano tra loro di un solo chilometro, mentre sembreranno per ciò stesso più notevoli le diversità riscontrabili.

GRANAGLIONE: maggio drammatico

Negli anni ai quali ci riferiamo, Granaglione conobbe una delle punte più alte di densità, poiché, grazie ai lavori in corso per il sotto-

---

(1) *Costumanze granaglionesi. I mestieri. Le tradizioni. Canzoni e maggi*, « Il mondo di Granaglione », Bologna, Tamari 1977.

(2) Utile la succinta definizione geografica, economica, socio-culturale dell'Alto Appennino Bolognese e Pistoiese che introduce l'interessante studio di M. Pozzi, R. Zagnoni, *I Maggi. Materiali per una raccolta di canti popolari nell'Alto Appennino Bolognese e Pistoiese*, « Il Cantastorie », n. s., n. 25, Reggio Emilia, aprile 1978.

stante bacino sul Reno, in prossimità di Molino del Pallone, non solo gli abitanti non dovevano emigrare, ma affluivano nella zona anche operai forestieri che, sistemati in baracche presso il cantiere, scorrevano in paese ad ogni occasione di festa. Erano gli anziani a fornire ai più giovani gli insegnamenti necessari ad organizzare il maggio e a fornire gli stessi copioni, talora a stampa, talora manoscritti, a volte così malconci che era necessario ricopiarli per riuscire a leggere comodamente le parti. Il responsabile dell'organizzazione (in quegli anni Italo Vivarelli), che era detto « suggeritore » per la funzione che svolgeva sulla scena, dirigeva i ripetuti preparativi nelle serate d'inverno. L'epoca consuetamente scelta per la rappresentazione cadeva anch'essa d'inverno, nonostante il nome, mai discusso, di « maggio »: più di una volta si dovette spalare la neve per liberare l'aia designata per la recita. Le parti erano distribuite secondo il criterio che affidava alle voci migliori (che non erano mai accompagnate da strumenti) le parti più lunghe e importanti: proprio per questo, ad esempio, pur essendo pronto ad una parte minore e benché giovane, Ezio Mattioli dovette impararsi in tutta fretta la parte di Giuseppe per il maggio omonimo, una volta che era venuto a mancare per motivi di lavoro l'attore che la sosteneva abitualmente.

La distribuzione dei ruoli femminili era allora condizionata non — come è stato creduto (3) — da pregiudizi moralistici, ma semplicemente dalla disponibilità delle donne, non sempre reperibili nel numero necessario o per loro timidezza o per impegni di tipo familiare: si rimediava, se non era possibile fare altrimenti, ricorrendo agli uomini dalla voce più sottile, i quali, senza temere insulti alla propria virilità, si vestivano da donna con buona pace di tutti. Chi mancava affatto di doti canore poteva ugualmente sperare in una sua partecipazione: avrebbe fatto da comparsa, perfettamente equipaggiato, ma senza aprir bocca. Infatti vigeva la più elementare fedeltà ai canoni della verisimiglianza: cosicché, ad esempio, ai fratelli di volta in volta impegnati in dialogo con Giuseppe (Ruben, Giuda, Simeone, Beniamino) erano sempre affiancati tutti gli altri che mancavano a raggiungere il numero canonico di dodici, secondo l'elenco contenuto in una quartina dello stesso maggio: « Ruben, Levi e Simeone / Giuda, Isacco e Neftalino / Dan, Giuseppe e Beniamino / Aser, Gadde e Zabulone » (4). Gli argomenti privilegiati nel maggio granaglionese erano, come si vede, i più tradizionali, religiosi e cavallereschi: *Giuseppe ebreo*, *Rizieri e Fioravante*, *Genoveffa*. L'allestimento dei costumi e degli accessori vedeva impegnato a gara un po' tutto il paese, ma faceva capo per lo più in casa di Giacomo Bertozzi, calzolaio, che sapeva fornire buone sciabole « di legno, ma come vere, eh! »; sua moglie Lena, benché zoppa e carica di figli, si faceva in quattro aituata dalla figlia maggiore Maria, per abbellire con estro gli indumenti: cuciva nastri, incollava stelle ecc. Tutto dunque veniva improvvisato, con pochi mezzi e molta fantasia.

---

(3) I. Cevenini, M. Pozzi, R. Zagnoni, *Costumanze*..., « Il mondo di Granaglione », cit., pag. 281.

(4) *Ivi*, p. 300.

Spesso, assicura il Mattioli, andavano in scena guerrieri in « mutandone bianche da donna » sopramontate da lunghe calze, di lana o di cotone, dai vivaci colori rossi e neri; in vita o di traverso sul petto venivano strette certe coloratissime « ciarpe da donna ».

Oltre alle sciabole venivano appositamente costruiti i « berettini rossi, tondi » per i turchi « seracini » del *Rizieri:* sopra i berretti, una mezzaluna di cartone. Gli elmetti dei cavalieri cristiani erano ottenuti invece arrangiando alla meglio dei comuni cappelli; una croce, di stoffa o di carta dorata, fermata in mezzo al petto alla maniera dei crociati aiutava a distinguere a colpo d'occhio i cristiani dai nemici; nel *Giuseppe* l'ornamento della stella indicava forse l'appartenenza al Faraone: « Quand'ero Giuseppe, da venduto, da prigioniero — racconta infatti il Mattioli — ero vestito malamente; ma quando passai poi Giuseppe ebreo, allora avevo addosso una di quelle mantelle azzurre, larghe, lunghe, che erano di quelli che studiavano al Seminario di Faenza e le portavano a casa: sopra c'erano incollate una in qua e una in là tante stelle d'oro o d'argento, di carta, per far vedere la stella del Faraone ».

I maggianti potevano raggiungere il numero di venti; quando andavano a disporsi nello spazio scelto per la recita (quasi sempre le aie dei borghetti, i quali avevano ognuno un proprio nome: Valle, Rio, Villa, Valli, Bovecchia, Poggiòlo, Barbacano ecc.; un'aia è tuttora chiamata « Piazza Navona »), stavano tutti in cerchio, o « di cortello » o « doppi », pronti a entrare, al momento giusto, nello spazio centrale. Nel mezzo era un bel pungitopo (o agrifoglio) oppure un pino, addobbato con nastri, fiori di carta, mele, limoni e aranci. Pochi facevano caso a lui, ma insieme all'albero c'era anche il vecchio « Pivelli » (5), che proprio per reggerlo stava lì, su una sedia, per tutta la durata della recita. Pivelli, romito del vicino santuario della Beata Vergine di Calvigi, viveva poveramente e per questo — afferma il Mattioli che ne era pronipote — chiamavano lui a reggere l'agrifoglio: gli avrebbe fruttato qualche cosa da portare a casa. C'era infatti la consuetudine di offrire (mancava un vero e proprio atto di questua) non denaro, ma uova in abbondanza ai cantanti: anzi, a questi, non appena il Paggio accomiatava tutti con le strofe finali di ringraziamento, veniva porto subito vino e ciambella. Nello stesso pomeriggio, dopo una prima rappresentazione, la compagnia si muoveva, appena brindato, per « portare il maggio » presso altri borghetti del paese; la recita durava o mezz'ora o tre quarti d'ora e veniva replicata anche tre o quattro volte. Certamente, di fermata in fermata, le cose si facevano più difficili per i maggianti: una volta che, dopo essere stati alla Valle, al Rio e a Valli, essi dovettero portarsi fino alla piazzetta della canonica, perché il parroco (6) aveva insistito per avere il maggio anche lui, non solo — dice Ezio Mattioli — erano

---

(5) I. Cevenini, M. Pozzi, R. Zagnoni, *Costumanze* . . . , « Il mondo di Granaglione », cit., p. 283. Tale romito, laico, viveva a Granaglione con la propria famiglia, recandosi però ogni giorno al Santuario.

(6) Don Giovanni Santandrea, parroco dal 1904 al 1929 (vedi: M. Fanti, *La chiesa di S. Nicolò* . . . , in « Il mondo di Granaglione », cit., p. 92.

già stanchi, ma anche « bell'e pieni ». Ma né quella né altre volte pare siano mai successi fatti incresciosi; chi aveva ancora voglia di festeggiare, si radunava alla sera stessa con i cantanti per ballare e per mettere in padella tutte le uova raccolte agli spettacoli. Solo Pivelli, dunque, portava a casa quello che aveva ricevuto; quanto al pungitopo, si sa per certo che una volta, ritornando da Lùstrola dove la compagnia granaglionese aveva portato il maggio, lo ruzzolò giù per la scarpata, verso il Reno . . .

LÙSTROLA: maggio drammatico

Anche a Lùstrola, nella compagnia dei maggianti che operò press'a poco negli stessi anni, dal '20 al '30, doveva esserci qualcuno che copriva funzioni analoghe a quelle del buon Pivelli: ma gli spettatori, intentamente partecipi della finzione, addirittura non ricordano se e chi tenesse in piedi l'albero quando non c'era modo di piantarlo a terra. Si trattava di un pino o di un pungitopo, anche qui, ma senza fronzoli e senza frutti posticci. Analogamente ai sistemi in uso a Granaglione, anche i lustrolesi lavoravano di ingegno per adattare vistosamente abiti vecchi o per fabbricare con carta e cartone le suppellettili necessarie. Al solito, la compagnia si recava successivamente in tre o quattro punti del paese (anche qui una specie di suddivisione onomastica del paese: In-sui-poggi, Roda, L'altra-cà, Mancricchi, Pedracchi ecc.) presentandosi ogni volta in corteo: in testa il pino, dietro re, regine, angeli, santi e diavoli in ordine di importanza. Il « suggeritore », che a volte sosteneva anche parti minori, era in quegli anni Attilio Biffoni, buon suonatore di clarino e compositore dilettante: come regista si faceva rispettare, ed era soprattutto intransigente per l'esecuzione del canto (che non era mai accompagnato da strumenti), nel quale non ammetteva « gnòle » o arricchimenti dovuti all'estro dei cantanti, che egli istruiva durante l'inverno. La rappresentazione avveniva in una domenica di carnevale: cosa di cui si giovò un cantante che, dopo aver sbagliato in pieno la battuta, si riprese con un « Per carnevale ogni burla vale! ». Anche a Lùstrola vigeva la disposizione a cerchio, con la consueta alternanza all'interno di esso dei personaggi impegnati nell'azione. Tra i « maggi » eseguiti, si ricorda la *Ginevra,* e *Rinaldo,* ma soprattutto *San Pellegrino,* che, più lungo del consueto, durava oltre tre quarti d'ora. Ebbe tanto successo che fu portato anche fuori del paese, a Borgo Capanne e a Madognana. Pittoreschi senz'altro riuscivano ad essere i costumi: la regina Ginevra, che spiccava per la corona di cartone dipinta con porporina d'argento e d'oro, vestiva una lunga gonna e un corpetto ottocenteschi (« . . . de quel donne antighe ») prestati da qualche donna anziana che lo aveva conservato . . . in retaggio. Nel *San Pellegrino,* il diavolo « éra propio un ghiàvvlo: tutto tinto, nérro! »; i due « malandrini » — dice Lina Zappoli — entravano nel cerchio a bastonare « al mé Rugèro, ch'a era San Pellegrino » e lo buttavano per terra, che sembrava gliele dessero per davvero, finché arrivava l'angelo, bello di viso, vestito di celeste « con dó aglie! » (ali, di cartone dipinto, naturalmente) a fermarli esclamando: « Foste voi

quei malandrini / che il mio servo bastonaste? / Grandemente voi peccaste / su quegli ultimi confini » « Ahimé sono accecato — lamentava uno dei malandrini colpito dal castigo divino — Idol mio, bramo la morte / Ben conosco per mia sorte / che un gran santo ho bastonato »; infine, pentiti e graziati, gli stessi « malandrini » così dovevano esprimersi: « Ringraziamo oggi il Signore / che ci ha tutti liberati; / non viviamo più da ingrati, / ricordiamoci del favore » (7). C'era un « frate » con una « caparella ligada in vita » e con un cappuccio: ma qui (il « frate » altri non doveva essere che lo stesso San Pellegrino) il ricordo si confonde e si perde come tutti i quaderni ricopiati con cura di cui ci parlano le testimoni lustrolesi. Rimane nelle loro parole — specialmente in quelle della « regina » Lina Zappoli — la consapevolezza di avere conosciuto in gioventù animazione ed entusiasmo non più pensabili o ripetibili nel modo di vivere attuale. Recitavano per loro piacere, dicono: perciò gli attori lustrolesi non cercavano mai compensi, ma accettavano semplicemente le generose offerte di vino, biscotti e ciambella. Non c'era raccolta di uova, né la frittellata finale: poteva semmai concludersi tutto in un ballo generale, lì sull'aia.

LÙSTROLA: maggio lirico sacro

Un altro tipo di « maggio » in uso a Lùstrola — non, invece, a Granaglione — era quello « delle anime del Purgatorio », che generalmente viene indicato come forma « sacra » del « maggio lirico ». Relativamente al significato di questa pratica (intesa per lo più come cristianizzazione di un rito paganeggiante di omaggio alla bellezza naturale e soprattutto muliebre) niente abbiamo da aggiungere a quanto è già stato detto in più luoghi anche di recente e per zone vicine e affini alla nostra (8). Alcune cose tuttavia è utile precisare circa la particolare realtà lustrolese di questa diffusa tradizione.

La data scelta per il particolare canto di questa era il 29 giugno,

---

(7) A queste tre strofe, ricordate da Lina e Evelia Zappoli e da Mauro Lenzi, può essere aggiunta (identica nella forma metrica) quella citata in nota da I. Cevenini, M. Pozzi, R. Zagnoni, *Costumanze*..., cit., p. 287: « Alto e Grado venne tosto / nel deserto e non tardare / quel gran santo a sotterare che in un faggio sta nascosto ». Il senso della quartina, che gli studiosi ivi definiscono enigmatico, si chiarisce almeno parzialmente alla luce di una « leggenda di San Pellegrino e San Bianco » registrata nel 1977 dalla voce di Ancilla Vivarelli (Casa Nasci di Granaglione, 18-19): una pia donna, avendo in sogno ripetute visioni, conduceva al ritrovamento del corpo del santo eremita Pellegrino, giacente dentro a un faggio « dell'Alpe »; con lui giaceva morto anche San Bianco, che sempre lo aveva seguito a distanza.

(8) Nota di M. Fanti a I. Cevenini, M. Pozzi, R. Zagnoni, *Costumanze*, cit., pp. 287-8; G. P. Borghi, *La repressione del « maggio » nella seconda metà dell'*'800, « Nuèter », Porretta Terme, Dicembre 1979, n. 2, pp. 35-9, che considera il maggio lirico sacro di Lizzano, Badi, Borgo Capanne. Vedi anche la bibliografia ivi segnalata. M. Pozzi, R. Zagnoni, *I maggi. Materiali*..., cit.

festa dei santi apostoli Pietro e Paolo, a Lùstrola detta semplicemente « festa di San Pietro ». Non si sa dire se e quali rapporti erano indicati nella scelta di questo giorno: una ragione plausibile, benché generica, è che alla fine di giugno rientravano in paese, e con la paga, molti uomini che avevano fatto la stagione della legna e del carbone « nel romano » e in Sardegna. Nel pomeriggio, prima di andare al vespro, un gruppo di tre o quattro cantori (alcuni altri portavano sacchi e panieri) si recava nelle aie di tutti i borghetti: lì, accompagnati da un « organino » (piccola fisarmonica a bottoni con pochi bassi) suonato alla buona dal vecchio Pio Mattioli (lo stesso che faceva ballare i giovani sull'aia), cantavano le strofe del « maggio » e ricevevano le offerte dei compaesani, tutti consenzienti e molto generosi. Rare erano le offerte in denaro, mentre erano usuali quelle in natura, come farina di castagne (« farina d'néccia ») o anche di grano, a seconda delle condizioni delle singole dispense familiari. Anche in questo caso i cantori erano compensati con qualche bicchiere di vino: tuttavia non si ricorda che la manifestazione sia mai degenerata in chiassose baldorie; tutt'al più, giunti un po' barcollanti agli ultimi borghetti, i cantori si toglievano di imbarazzo cantando solo la prima e l'ultima strofa. Il ricavato della questua veniva affidato allo stesso Pio Mattioli, che era anche uno degli amministratori della parrocchia: egli avrebbe poi diretto la vendita all'incanto di tutto, ma solo la domenica successiva. Tutta la popolazione si radunava allora nel sagrato della chiesa, o dopo la messa o dopo il vespro: concorreva chiunque si trovasse mancante di uno dei generi posti all'asta. « Mattioli Pio — scrive Mauro Lenzi — [. . .], salito sopra una sedia o sopra un rialzo del terreno, metteva all'incanto la roba raccolta col « maggio » per le Anime del Purgatorio, dicendo, ad esempio: — Uova 50 a L. 25 in tutto! Chi le vuole le pigli! E una . . . E due . . . E tre! — Qualcuno accettava sempre di concorrere all'asta e aumentava l'offerta. Allora Pio tornava a gridare: — Uova 50 a L. 27 una . . . Uova 50 a L. 27 e due! Uova 50 a L. 27 e tre! Nessuno dice più? — Allora Pio le aggiudicava dicendo: — Date! [. . .] Pio scendeva dallo stallo, prendeva i soldi e li portava in Canonica » (9). Il denaro che veniva così messo insieme era devoluto alla celebrazione di uffizi in suffragio di tutti i morti della parrocchia.

La procedura seguita a Lùstrola era dunque sul tipo di quelle più diffuse; ma vale tuttavia la pena di sottolineare l'assoluta estraneità del parroco da tutte le operazioni descritte: il fatto può significare con una certa evidenza che la cosiddetta cristianizzazione di un rito profano aveva così bene attecchito a Lùstrola, che la Chiesa non si sentiva tenuta ad alcuna azione di controllo, necessaria invece (come bene ha dimostrato G. P. Borghi) (10) altrove. Questa nostra ipotesi sembra per di più confermata nella stessa fine di quest'usanza del « maggio delle anime », che, senza intervento alcuno d'autorità, si spense, per così dire, di morte naturale nel 1928: in quell'anno venne

---

(9) M. Lenzi, *Cronache lustrolesi*, dattiloscritto inedito.

(10) G. P. Borghi, *La repressione del « maggio »*, cit.

infatti a mancare Pio, il vecchio suonatore di organino, che era anche la figura centrale e il principale responsabile del « maggio »; ma vennero presto a mancare anche gli altri cantori che, vecchi anch'essi e non più soggetti all'emigrazione, avevano prolungata una tradizione che le giovani leve non potevano accogliere, avviati come erano a quella ricerca di lavoro stabile che avrebbe via via spopolato il paese.

Il testo del « maggio delle anime » di Lùstrola non è troppo dissimile, nell'argomento e nella forma metrica, da altri già noti (11), rispetto ai quali ci presenta complessivamente una struttura semplice (vi è un coro unico, senza alternanza di voci) e ridotta (sono sette le strofe ricostruite, comprese le due di congedo; sembra che ne possano mancare altre due, non di più). Considerata l'origine cólta di tutti i testi analoghi, questo « maggio » lustrolese appare, tutto sommato, il frutto di una sensata tradizione che ha spontaneamente selezionato le strofe trattenendo quelle meno dotte e più accessibili.

L'espressione « cantar maggio » che vi compare ha perso ogni connessione col mese nominato, ed è inteso come un generico « cantare in giro per il paese », con l'indiscussa intenzione, questa volta, di risvegliare sentimenti di pietà e desiderio di preghiera per le anime dei congiunti. Le strofe, almeno le prime quattro (quartine di ottonari piani con rime *abba* con ripetizione del primo verso dopo il quarto) corrispondono metricamente a quelle usate anche per alcuni maggi lirici profani o anche drammatici (come lo stesso *San Pellegrino*, cantato a Lùstrola); il canto invece era distinto da ogni altro uso e veniva esclusivamente riservato « alle anime », anche nella parte del congedo, che varia prendendo maggiore vivacità nelle due strofe in settenari (tre settenari e un quinario, oppure, come sembra indicare il canto, due settenari e un endecasillabo).

Il maestro lustrolese Mauro Lenzi offre un testo che non differisce molto da quello già edito in *Il mondo di Granaglione*, più volte citato, cui però aggiunge l'intera strofa di apertura e, lacunosa, una seconda strofa che conteneva l'« invocazione » ai santi per procedere a un buon canto: aggiunta abbastanza notevole, in quanto aiuta a recuperare la consapevolezza del proposito religioso dei cantori; questi, fra l'altro, al momento di presentarsi, cantavano « Sia nel nome del Signore . . . » eseguendo i gesti del segno della croce. La trascrizione musicale dello stesso Mauro Lenzi, che pubblichiamo nella pagina seguente, è infine notevolmente distante da quella che, curata da G. Vacchi e A. Morelli nello stesso *Il mondo di Granaglione*, pare invece riprodurre un canto affatto sconosciuto a Lùstrola.

Anna Luce Lenzi

---

(11) Segnaliamo, per somiglianze non solo metriche, il « maggio » analogo di Treppio, pubblicato da M. Barbi, *Maggi della montagna pistoiese*, « Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari », vol. VII, Palermo, 1888, pp. 108-111. Parziale somiglianza musicale presenta il *Maggio delle Anime Purganti* di Riolunato, in « Il Cantastorie » n.s., n. 21, p. 22 [G. Vezzani], con trascrizione musicale di C. Pederiva.

Il Maggio delle Anime Purganti

Trascrizione musicale del M. Mauro Lenzi

Testo del « Maggio delle Anime Purganti » di Lùstrola (Bologna)

Sia nel nome del Signore
di Maria Vergin degna
che nel Cielo lassù regna
e ci ottiene ogni favore.
Sia nel nome del Signore.
Anche i Santi che sono in Cielo
fan corona all'alto Iddio

. . . .
. . . .

Anche i Santi che sono in Cielo.
Siam venuti a cantar Maggio
per le anime purganti,
siam venuti tutti quanti
per dar lor qualche suffragio.
Siam venuti a cantar Maggio.
Che ci sia il Purgatorio
è un articolo di fede,
pazzo è chi non lo crede:
ce lo dice San Gregorio.
Che ci sia il Purgatorio.
E là dentro a quelle pene
giovanotto ci hai tuo padre
e tu, figlia, ci hai tua madre,
che ti han fatto tanto bene.
E là dentro a quelle pene.

. . . .

Carissimi ascoltanti
ce ne vogliamo andare:
non vi fate pregar,
che Dio v'aiuti!
Che Dio v'aiuti!
Non cerchiamo un tesoro
che certo non avete,
date quel che potete
e Dio v'ispiri!
E Dio v'ispiri!

(trascr. di M. Lenzi)

BALLI ANTICHI
e strumenti tradizionali
in provincia di Reggio Emilia

Quei « balli lisci » (Valzer, Mazurka, ecc.) che dopo la « grande riscossa » del 1972 (1) sono diventati momenti centrali delle feste popolari quasi a voler dimostrare un avvenuto ricongiungimento tra le masse e la loro cultura contengono in realtà ben poco di popolare se non il fatto di « essere ballati dal popolo » (2); eseguiti secondo i canoni romagnoli dalle varie orchestrine gratuitamente autodenominatesi « il vero folk di qua . . . o di là . . . » non possono essere considerati, come molti affermano, caratteristici della tradizione emiliana.

Qualcuno ha giustamente scritto che il proliferare di tali orchestre ha rappresenato la più grande calamità che mai sia capitata al folclore romagnolo (3-4); ma il concetto si può estendere all'Emilia ed alle regioni limitrofe anche se il fenomeno « liscio » decresce spostandoci da Rimini a Piacenza.

I « balli lisci » venivano suonati fino al 1940 con strumenti diversi da quelli attuali e cioè violino, contrabbasso e chitarra ed in alcuni casi fisarmonica, mandola e mandolino (5), tutti strumenti utilizzati precedentemente per eseguire balli più antichi. La base era costituita dagli archi dunque a differenza delle attuali orchestrine che fanno largo uso di fiati e perfino di percussioni notoriamente assenti, queste ultime, nella tradizione musicale emiliana (6) se non in forme marginali (2).

I balli lisci sono una introduzione recente nel panorama della nostra musica, cominciarono infatti ad essere ballati con una certa continuità solo alla fine del secolo scorso grazie al prestigio di cui essi godevano tra le classi agiate le quali a loro volta traevano i modelli culturali dallo sfarzo delle grandi capitali ed in primo luogo da Vienna che fu la culla del Valzer e nel contempo residenza di un potente imperatore alleato a quei tempi dell'Italia. Quei balli dunque, originari della Mitteleuropa, si diffusero nella Italia Settentrionale (7) sovrapponendosi ai più arcaici « balli distaccati » (8), soprattutto in pianura, entrando a far parte del costume popolare che li adeguò al proprio gusto grazie ad eccellenti compositori e suonatori quali, per esempio, i Carpi di Santa Vittoria di Gualtieri.

Nelle zone di montagna il ballo liscio ebbe minor fortuna ed approdò al « consumo popolare » molto più tardi; in certe valli solo alla fine degli anni trenta (9) o nel dopoguerra in quanto fino ad allora avevano dominato balli più arcaici direttamente connessi con la tradizione locale. Anche in pianura i balli antichi resistettero a lungo al dilagare del liscio ed in alcuni paesi della bassa reggiana poteva ancora capitare nell'immediato dopoguerra che qualche anziano chiedesse ai suonatori una « Furlana »: « . . . ma si faceva finta di non averlo udito . . . perché i giovani ormai volevano solo il liscio . . . » (10).

Il liscio « prima maniera » dei Carpi (11-12) e che si può ancora oggi gustare nel violino di Virgilio Rovali di Cervarolo (9) è infinitamente migliore (5-10) di quello dei Casadei ed affini perché la strumentazione e la musica dei primi è collegata con la tradizione emiliana e coi sentimenti della gente a differenza dei secondi.

Il liscio recente non ha fatto molta presa tra i giovani, come invece qualcuno continua testardamente ad affermare (13), se non in particolari circostanze. I cultori di questo « tedioso riflusso » (14) sono gli appartenenti alle generazioni medio-anziane « indispettiti » dal successo dei balli moderni i quali, quasi tutti di derivazione americana fino al Rock degli anni 70/80, restano ancora quelli più praticati dai giovani (15) creando addiritura una « questione Rock » (16). Tutte le considerazioni fatte sulla « discodipendenza come conseguenza della alienazione giovanile » o sul « rito ritmico-liberatorio della naturalità mortificata » (16) sono valide e sufficienti per spiegare il fenomeno ma è sbagliato, come qualcuno tenta di fare, riproporre il « liscio moderno » quale ritorno alla tradizione ed alla « genuina semplicità » dei gusti dei nostri bisnonni (13) o, peggio ancora, come continuità espressiva di quei gusti. Lo sclarinettante liscio moderno è un genere consumistico e scadente sul piano qualitativo e che non si ispira nemmeno ai sentimenti della nostra gente (basti pensare ai testi delle canzoncine che accompagnano l'esecuzione dei balli) (3-17-18-19).

Il liscio si sviluppò molto e si modificò sul piano della strumentazione negli anni trenta che furono nel contempo gli anni della grande espansione della « cultura » fascista e del grande regresso della musica popolare tradizionale anche in conseguenza delle teorie « moderniste » in voga a quei tempi. La repressione della cultura popolare e la sua « defunzionalizzazione pilotata » durante quel « ventennio » non sono ancora state seriamente analizzate.

Il lavoro di ricerca in campo folclorico, i tentativi di revival e di rifunzionalizzazione eseguiti da molti circoli culturali (20-21), le tendenze di alcuni gruppi musicali permettono invece di sottolineare alcune ipotesi. I cosidetti « balli distaccati » o « saltellati » diffusi nel secolo scorso prima dell'arrivo del liscio e che ancora sopravvivono in limitate zone di montagna, si eseguivano con figurazioni per certi versi simili ai balli moderni: « . . .li ballavano tutti . . . uomini e donne divisi . . . e ognuno per suo conto . . . si assomigliavano un po' ai balli moderni . . . soprattutto la Tarantella e la Furlana . . . si saltava ed i più bravi saltavano molto . . . » (22-23); « . . . facevano tre o quattro salti incrociati con le gambe . . . facevano dei salti e si battevano le mani sotto i ginocchi . . . chi più ne aveva più ne metteva e facevano anche degli urli acuti . . . » (23-24). Si potrebbero fare tanti altri esempi e riportare decine di testimonianze del genere: « . . . i balli popolari e villereschi, indiavolati e travolgenti . . . nella loro tipica forma di balli distaccati . . . » (8).

I balli moderni sono generalmente di derivazione anglo-americana dove la musica tradizionale irlandese ha giuocato un ruolo essenziale, basti pensare alla cosidetta « componente bianca del Jazz » (25). La musica irlandese (26) rappresenta oggi l'ultimo baluardo della tradizione europea (27) ed è « più vicina alla nostra di quanto possiamo immaginare » (21-28). Non va dimenticato che proprio in Irlanda ebbe origine quella cultura che assieme alla sua musica si espanse tra il 6° e l'8° secolo in tutta l'Europa barbarica (29), in seguito sostenuta dagli imperatori carolingi, e che ancora nel 12° secolo doveva essere ben vitale se lo storico normanno Giraldus Cambrensis scrisse che gli arpisti irlandesi, nel 1183/1185,

producevano una musica sostanzialmente identica a quella diffusa nel continente (30). Quella musica dovette trovare in quei secoli notevole adesione nel popolo continentale occidentale (la distinzione sempre più netta tra musica popolare e colta è nata solo in questi ultimi quattro secoli) in cui il substrato celtico doveva essere ancora molto appariscente; quindi anche nelle regioni Cisalpine dove i Celti costituirono il substrato base (31) e specialmente nell'Emilia che subì una più tarda rigallicizzazione (32-33) e dove i monaci irlandesi furono ben presenti a cominciare da S. Colombano che fondò l'abbazia di Bobbio - PC (34). Nel mondo cattolico antico era consueto ballare, prima nelle catacombe, poi nelle chiese, sui sagrati e nei cimiteri per festeggiare dapprima i vescovi poi per onorare i santi (35); gli stessi sacerdoti ballavano finché, già dal 12° secolo, le gerarchie ecclesiastiche intervennero per impedire tali manifestazioni. Se i monaci irlandesi scesi in Valpadana praticassero danze rituali, ed in tal caso da quali musiche fossero accompagnati, non è roba da analizzare in queste pagine (25), nel 16° secolo però i balli si facevano ancora sui sagrati delle chiese in una mescolanza tra feste sacre e pagane che solo allora cominciò a distinguersi (35) e già nel basso Medioevo si sviluppò una notevole cultura popolare in connessione con momenti non solo religiosi ma anche pagani che avevano resistito attraverso secoli di cultura cristiana.

Il folclore dell'area italiana nordoccidentale è caratterizzato da una forte persistenza di elementi preromani (36) sia per la limitata influenza della romanizzazione che per il ritardo della urbanizzazione bassomedioevale, caratterizzata per altro essa stessa da una frattura culturale tra città e campagna (37). Tutto ciò ha fatto sì che elementi arcaici siano sopravvissuti fino alla vigilia della grande industrializzazione del 20° secolo ed il clero romano, che già dal 6° secolo era lontano dalle masse popolari, doveva essere preoccupato della persistenza di queste ritualità pagane (38) che non vennero spazzate via nemmeno con l'opera di evangelizzazione carolingia dell'8° e 9° secolo.

Valutando più la sopravvivenza di certe tecnologie (il carro agricolo per dirne una) (39) e di certi elementi magici pagani che non quella dei toponimi e degli etimi celtici (inevitabilmente pochi dopo due millenni di dominio del latino e dell'italiano) sarebbe interessante valutare la consistenza della sopravvivenza del substrato gallico nell'area emiliana in quei secoli sul cui destino, dopo la romanizzazione, non si sa nulla ed in seguito sia la filologia che la storiografia ufficiali hanno ignorato.

Di certo le provincie dell'arco alpino culturalmente arretrate nel basso impero (40) dovevano essere corse da bande di schiavi: « i bagaudi galli » (41). Nei secoli 3°, 4° e 5° il centro politico economico dell'Italia si spostò nella valle padana (41-42) e Milano divenne la capitale di una regione autonoma (40) che in seguito tese a differenziarsi molto dall'Italia peninsulare ed a ciò contribuì l'invasione longobarda (43). Una unità culturale vera e propria non c'era mai stata nemmeno in epoca romana (44) e solo nel 19° secolo tale idea venne ripresa per ovvi motivi politici (45). Le invasioni barbariche non vennero accolte favorevolmente dai proprietari terrieri latini ma lo vennero invece da larghi strati popolari, spesso di origine barbara, in parte affrancati dalla antica schiavitù (41). Sarebbe molto interessante sapere quale lingua parlasse il popolo padano a quei tempi (46) in cui lo spopolamento raggiunse punte massime specialmente in Emilia (47) ed i superstiti tesero a concentrarsi in piccoli gruppi ed a fortificarsi in Oppidum difesi da guarnigioni locali (42); ovvero conoscere l'etnia di quei contadini che di fatto sparirono dalla letteratura ecclesiastica, di quel

« pauper superbus » cioè contro cui già nell'8° secolo Liutprando emise leggi severe per impedire culti pagani come quelli delle Fonti e degli Alberi (41).

Questa disgressione dall'argomento centrale vuole semplicemente spezzare una lancia e porre l'accento su troppi interrogativi ai quali la cultura ufficiale non ha mai dato una risposta. Si ha quasi l'impressione che tale cultura abbia teso a negare forzosamente per motivi religiosi e politici la presenza di una componente gallica nella etnia padana, quasi a voler perpetrare l'affermazione di una cultura italiana artificiale ed indifferenziata che il popolo cisalpino non ha mai recepito se non nelle forme più esteriori.

Ritornando ai giorni nostri è noto che certe Gighe o Tresconi della montagna bolognese (6) o certe Pive dell'Appennino Parmense (48) o le Tarantelle bagosse (49) o le Furlane dell'Appennino Reggiano (50), nonostante l'imbastardimento provocato dalle recenti influenze mitteleuropee, assomigliano di più ad un Jig o ad un hornpipe o ad un reel irlandese (25) che non alla mazurca di Casadei. Non c'è da stupirsi quindi se queste analogie esistono in quanto in tutta l'Europa occidentale dei secoli scorsi la arcaica matrice dei balli doveva essere comune. Non dimentichiamo infine l'influenza esercitata nei secoli scorsi sull'Italia Cisalpina e specialmente sul Piemonte (51) dalla musica popolare francese la cui tradizione si è conservata maggiormente che in altre aree del continente.

In seguito a queste considerazioni si potrebbe affermare che certi balli tradizionali delle nostre regioni sono più vicini al Rock che al liscio e questo viene indirettamente confermato da esecutori popolari: « . . . il tempo della Furlana si assomigliava a quello del Rock . . . » (9-10).

La rottura provocata dai nuovi balli « americani » nel dopoguerra venne accolta da molti come una « liberazione » e come il ritrovamento di ritmi più « confacenti alla vita moderna ». In Inghilterra, negli anni cinquanta, l'arrivo del Rock venne accolto con entusiasmo, poi dilagò in tutta Europa.

In Italia i balli moderni sono sempre stati (dal 1945 in poi) materia prima del più basso consumismo discografico: cionostante hanno trovato larghissimi consensi.

La riscoperta della musica popolare italiana, iniziata negli anni sessanta ed accolta come fatto positivo da grandi masse giovanili negli anni della contestazione, ha detto poco sulla strumentazione e sulla danza tradizionale concentrandosi invece sull'analisi del canto e dei suoi contenuti (52); si è quindi permesso che il liscio di Romagna venisse superficialmente riproposto come autentica danza popolare delle nostre regioni il quale però è stato sostanzialmente respinto dai giovani che hanno perseverato col Rock e musiche affini. Da qualcuno ciò è stato inteso come un controsenso (13) e le stesse organizzazioni culturali della sinistra hanno iniziato molto in ritardo la loro autocritica (1-3-19).

Aldilà delle idee sul consumismo discografico si può pensare che inconsciamente i giovani abbiano sempre preferito ritmi « in un qualche modo connessi » con quelli in voga 4-5 generazioni indietro e nei quali si identificano maggiormente in quanto permettono una maggiore libertà di espressione. I balli distaccati, imperniati su ritmi e figurazioni simili tra loro concedono spazio alla improvvisazione (35) ed i bambini, per esempio, imparano spontaneamente a saltellare sui ritmi dei vecchi balli mentre il liscio richiede una ben precisa serie di lezioni; ed è anche vero che « i figli dei figli in fondo hanno sempre qualcosa in comune » (53). Ma il rischio di cadere nei ghetti musicali generazionali, che durano solo due o tre mode ed a volte anche una sola, ed in cui sembra già essere caduto il cosidetto « popolo del Rock » (16), è molto forte.

L'interesse con cui in questi anni molti gruppi musicali e ricercatori in campo folklorico guardano alla musica antica, alla musica celtica, ai balli « distaccati » (Furlana, Giga, Trescone, Monferrina, ecc.) sembra quasi derivare dal desiderio di colmare al più presto un grande vuoto provocato dall'inserimento del « liscio » nei primi anni del secolo, della « cultura » fascista del ventennio, del « consumismo musicale » del dopoguerra. Ricostruire il panorama dei balli antichi non significa pertanto « riesumare una musica morta » ma bensì riappropriarsi (54) in modo attivo e « per una diversa qualità della vita » (55) di un folklore « progressivo », socializzante e di una cultura autonoma che ha sempre rifiutato quella dominante.

Verso quali forme espressive vada la « nostra musica etnica », se la sua evoluzione non verrà da un lato frenata da riproposizioni di una musica statica, anche se riesumata con rigore scientifico, e dall'altro da ambigue operazioni commerciali al di fuori di una indispensabile « chiarezza e rigore ideologico » (56), è uno dei principali aspetti attorno al quale si deve lavorare per impedire che essa resti fine a se stessa e priva di sbocchi.

La musica popolare non trascritta non è mai stata ne statica ne codificata ma si adeguò liberamente e continuamente in base alla sensibilità degli esecutori (6), ai gusti ed alle varie circostanze ed esigenze storiche in cui le classi popolari si trovarono. E' stato questo che ha permesso il continuo collegamento tra musica popolare e sentimenti del popolo ed ancora oggi il mondo popolare e proletario è « produttore giorno per giorno di nuova cultura » (57-58). Gli stessi accoppiamenti tra gli strumenti (non sempre storicamente dimostrabili) dovettero essere condizionati da vari fattori, per esempio la presenza in zona di certi suonatori.

Di qui l'importanza di condurre una ricerca che sia scientifica senza però essere « continuamente assillati dal timore dell'errore filologico » (59) e nel medesimo tempo, senza nulla togliere al valore della « riesumazione archeologica », dare maggior peso alle testimonianze della memoria popolare che sono le uniche a permettere di cogliere il vero rapporto/effetto con la popolazione ascoltante.

Che tali operazioni di esaltazione della propria cultura siano a livello di avanzata elaborazione in paesi popolati da minoranze etniche è molto significativo ma non determinante. Il rifiuto di una cultura indifferenziata che tutto appiattisce a favore degli interessi economici delle grandi « nazioni » dell'occidente capitalistico (Francese dell'Ile de France, Inglese standard, Italiano artificiale televisivo, ecc.) assume sempre più un significato non solo di lotta per la libertà politica ma anche di recupero del « rispetto di se stessi » e della « propria identità e dignità di individui e di popolo » (60).

Innanzitutto il lavoro svolto dal bretone Alan Stivell per la rinascita della cultura celtica, da sempre oppressa prima da Roma poi da Francia ed Inghilterra, e della musica celtica che purtroppo sta rischiando in questi tempi di diventare un « fatto di moda » anche in provincia di Reggio e quindi di essere svuotata dei suoi effettivi contenuti.

Anche in altri paesi europei ed in Italia le minoranze che tendono a recuperare la loro identità sono in movimento (61-62), basti ricordare gli occitani delle povere valli del cuneense che stanno « rispolverando le loro ghironde dimenticate nelle soffitte delle baite » (63). E' infatti ben forte il recente desiderio di recuperare una strumentazione e quindi una musica strumentale « sempre più piena » che si sta rivelando « un ottimo strumento di aggregazione . . . » (21-53) più immediato e meno ambiguo delle parole (. . gravate dalla politica (64)

o da luoghi comuni . . . e accompagnate dalla « chitarra ») è percepibile ad un livello più interiore (60). Di qui l'importanza di recuperare quegli strumenti, quei balli e quelle musiche che la musica colta contemporanea da un lato, e quella consumistica dall'altro hanno « relegato nel dimenticatoio » per affermare che anche da noi (che minoranza etnica non siamo pur avendo ereditato numerose « civiltà contadine locali » (58-66-67) e più in generale una « cultura padana » di classe contrapposta ad una cultura ufficiale nazionale) è esistita una « *nostra musica* » autonoma e con una propria fisionomia caratterizzata da momenti di estrema bellezza artistica (23).

Non dimentichiamo che la musica etnica, nei secoli passati, è stata « arte del popolo » e quindi non si capisce per quale motivo l'attuale musica popolare, anche quella riproposta o inserita su filoni precedenti, non possa essere oltre che di classe (fatto indispensabile) anche « gradevole » (68) e « non isolata » (69). Proprio per questo è necessario che la conoscenza di tale musica, e di tali balli, esca sempre di più dalle ristrette cerchie dei ricercatori professionisti e delle riviste specializzate dato che la borghesia intellettuale italiana, dopo la « rottura gramsciana » (70-71) ha assunto un atteggiamento ben preciso verso la cultura delle classi subalterne. Vanno quindi accolte favorevolmente quelle iniziative sviluppatesi nel 1980 in provincia di Reggio quali la « riesumazione del ballo dei gobbi » nel Carnevale di Villaminozzo (72), l'iniziativa del comune di Reggio nelle scuole elementari (65-73), tante altre ancora, ed infine l'ottima estate musicale Correggese (74) durante la quale i giovani hanno potuto prendere coscienza di quella che è la più autentica tradizione del ballo popolare emiliano e gli anziani (che solo i più miopi considerano definitivamente legati al melodramma ed all'operetta) (75) « hanno ritrovato il filo di una tradizione ormai perduta ».

E' sempre più evidente che « i problemi posti dall'esistenza e dallo sradicamento dai dislivelli di cultura interni della nostra società . . . non possono essere superati con una semplice incentivazione dello studio delle cosidette scienze sociali . . . (70) il bisogno di tornare a sentire al di fuori dei freddi meccanismi degli uffici progetti e metodi è sempre più forte . . . » (16).

Tracciare un panorama sui balli e strumenti etnici di una provincia senza accennare a queste cose sarebbe come eseguire uno scavo di inanimati pezzi archeologici o, peggio ancora, una sterile raccolta di « costumanze e curiosità popolari del buon tempo andato ».

Come già si è detto, la distinzione tra musica colta e popolare non era molto profonda alcuni secoli indietro (45) e molti balli che ora appartengono alla tradizione etnica erano eseguiti nel Rinascimento anche nelle corti reali (76). Le figurazioni di questi balli, caratterizzate da ritmo saltellante (a differenza della « strisciata di piede » da cui il nome: « liscio »), da girotondi di gruppo, dall'alternato incrociarsi delle coppie (7) che potevano anche ballare a distanza come nei balli moderni, nei secoli scorsi contenevano motivi e svolgevano ruoli collettivi ben precisi all'interno della società contadina. Non per niente qualche informatore insiste sulla ritualità della danza, sulle figurazioni « erette e composte (77) fino ad essere capaci di reggere bottiglie o bicchieri di vino sulla testa (5-77), sull'atteggiamento carico di dignità che a volte sfiorava la superbia » (20). Anche le esibizioni di bravura personale dovevano essere frequenti (23-24-53-78). I balli si componevano generalmente di due parti, e cioè il « ballo o balletto » in cui venivano eseguite le figurazioni tipiche della danza a tempo relativamente concitato, e lo « spasso » in cui i ballerini con passo cadenzato prendevano fiato tra un ballo e l'altro (8-50); generalmente la danza finiva con un balletto (V. Rovali - 1980). In diverse occasioni assistiamo a balli composti da alcune parti di balli altrimenti noti (5). In seguito i balli sono andati perdendo sempre più di significato man mano che i rapporti sociali mutavano: « . . . erano balli che si facevano tardi, dopo mezzanotte, finiti gli altri balli " normali " (il liscio) . . . si facevano per scherzo » (23), pur conservando parte della loro ritualità: « . . . i ballerini, soli uomini, si mascheravano e si dipingevano la faccia . . . » (23), fino alla loro completa defunzionalizzazione, quando ormai i ballerini non rispettavano più i numeri fissati dalla tradizione ma « . . . ognuno si esibiva e si agitava per suo conto . . . » (10-23). In certi paesi l'amore per il ballo era più intenso che in altri: « . . . balarèin qui d'Ian . . . » (79), « . . . balerìn dal Scré . . . » (80).

Il ruolo di comunione (7) e di aggregazione tribale dei balli, individuabile anche nelle antiche iconografie, basti pensare a Bruegel (81), venne sostituito prima dalla rivalutazione del ballo a coppie (il liscio), ovvero dal momento familiare ristretto divenuto molto importante dopo la crisi della famiglia patriarcale e sostenuto dalla politica fascista ed infine, coll'attuale Rock, dalla esasperazione del momento individuale che tende però a richiudersi in un « rito collettivo di ghetto, di banda, di tribù » (16).

I motivi della scomparsa dei balli antichi sono molteplici, tra questi molto negativa fu l'eliminazione di certi strumenti e la sostituzione con altri più moderni, la fisarmonica in primo luogo, che appiattirono i ritmi e rendendoli meno incisivi aprirono le porte al liscio.

Sono i balli distaccati o saltellati dunque, derivati attraverso i secoli da balli di sapore tribale e primitivo, quelli che appartengono alla più genuina tradizione culturale delle genti reggiane, e cioè di un popolo contadino che si è da poco industrializzato ed urbanizzato. Tutti balli soffocati dai mutamenti sociali e da modelli importati e praticamente scomparsi alla fine degli anni quaranta.

I balli noti in Italia Settentrionale (Emilia, Piemonte, Liguria, Lombardia) sono alcune decine ed i loro nomi, figure e musiche sono deducibili, oltre che dalla discreta bibliografia esistente, anche dalle svariate registrazioni e testimonianze raccolte. Dalla recente discografia è possibile ascoltare numerose esecuzioni strumentali sia da parte di anziani esecutori che di gruppi di revival. I balli citati in bibliografia, o raccolti da informatori o ancora ricordati all'inizio del secolo sono in provincia di Reggio Emilia (per quanto mi risulta) 27, e cioè:

Bacio, Ballo del
Bigorden, o Bigord
Botte, Ballo della
Contentino o Dell'*Hai* Ballo del
Forbson
Francesina
Frullana o *Furlana*
Galop
Giga o *Ballata*
Girometta
Gobbi o *Tre gobbi,* Ballo dei
Lepre o *Caccia alla lepre,* Ballo della
Manfredina
Monecò o *Munecò*
Monferrina o *Manfrina*
Orso, Ballo dell'
Passemmezzo
Piva
Quadriglia
Scopa o *Granera,* Ballo della
Scottis
Sedia o *Scrana,* Ballo della
Sposi, Ballo degli
Tarantella
Trescone
Tudeschina
Valsuviè o *Valsoliè*

L'elenco è senz'altro incompleto; in provincia di Reggio e probabile siano stati eseguiti, anche se non testimoniati, quei balli che erano diffusi nelle province confinanti: la Pavana, il Perigurdino, la Controdanza, ecc. Quasi sicuramente molti balli erano noti in altre province con nomi diversi e viceversa (82) in quanto impiantati su musiche più arcaiche in seguito adattate e diversificate ed è pertanto impossibile stabilire un confine netto tra balli reggiani e non. Le arie sono spesso simili tra di loro e capita che balli quasi uguali siano chiamati con nomi diversi o che balli molto diversi abbiano lo stesso nome. I suonatori che giravano i vari paesi apprendevano ad orecchio le musiche e nel medesimo tempo le differenziavano, a volte in base alla loro sensibilità ed a volte involontariamente; ogni paese o suonatore aveva cioè la sua versione dello stesso ballo (78).

Lo scoordinamento della ricerca nel settore infine non permette di avere una visione complessiva sul panorama delle antiche danze reggiane in quanto alcuni ricercatori, che hanno svolto lavori notevoli, non hanno pubblicato i risultati della loro attività. Difficile inoltre studiare l'abbondante materiale conservato presso la Discoteca di Stato o presso gli archivi di altri Istituti: materiale che potrà tuttavia costituire la base per successivi approfondimenti.

La provincia di Reggio presenta ovviamente affinità con Modena e Parma. In particolare le valli dell'Enza e del Tassobbio presentano affinità con la musica e coreutica parmense come anche alcune aree della pianura occidentale; la pianura nord orientale sembra più vicina al ferrarese ed al bolognese, mentre le valli del Secchia, del Dolo e del Tresinaro sono molto vicine alla montagna modenese.

Si può comunque affermare che a differenza del canto e della cultura

popolare più in generale, la danza e la sua musica non variano molto nella provincia, nemmeno tra la montagna e la pianura (a parte la maggior influenza del liscio in pianura) nonostante l'alto Appennino Reggiano sia molto influenzato dalla cultura dell'Italia centrale, soprattutto nei comuni del Frignano ad Est del Secchia.

I BALLI

Ballo del Bacio

Aveva carattere scherzoso e di corteggiamento (7) ed era noto nella pianura nord-occidentale ma ricordato anche a Cervarolo (Costi-Rovali - 1980) di Villaminozzo ed a Collagna. L'Ungarelli (35) lo assimila al « Bal dal Basin » ligure-lombardo, ad altri balli più antichi ed alla « vita d'oro » bolognese (78). Non ne sono note versioni reggiane.

Bigorden o Bigord

Diffuso nell'Appennino Parmense (23-24-78) di cui è nota la versione di Pianforini (83) è ricordato anche nella pianura reggiana nord-occidentale (84-85). Si tratterebbe di una danza ricca di passaggi intrecciati ed infatti nell'etimologia dialettale « Bigord » significa appunto « un complicato intreccio » (84). Non ne sono note versioni reggiane.

Ballo della Botte

Si faceva ballando attorno ad una botte dalla quale, a turno, i ballerini spillavano bicchieri di vino e li dovevano bere. E' segnalato in Valsecchia a Castellarano e nel vicino modenese ma ricordato anche a Casina. Nel parmense era noto un ballo Carnevalesco detto « ballo del fiasco » ma non si può dire se tra i due balli esistano affinità. Qualcuno ricorda per esempio che certi balli si facevano attorno ad un fiasco appoggiato in terra ... Non ne sono note versioni musicali.

Ballo del Contentino e dell'Hai

Segnalato alla fine del secolo scorso nel reggiano (35-85), nel modenese (35) e più recentemente nel parmense (48-83) è tuttora ricordato sia in montagna che in pianura. E' una danza carnevalesca e prematrimoniale. Una versione bolognese descritta dall'Ungarelli (35) si assomiglia molto alla descrizione fatta da diversi testimoni reggiani: ... si parte dicendo: « Hai! son ferito » ed in seguito il cavaliere deve rispondere in rima per arrivare poi a ballare con la dama preferita. Si trattava cioè di far andare le rime in modo che corrispondessero al finale del nome di una certa dama. Questo ballo, come altri, appartiene a quella serie di balli senza una musica specifica ed assimilabili a semplici giuochi di società.

Forbson

Danza molto concitata e saltellante diffusa in pianura ma di cui si è ormai persa memoria (7). Non ne sono note versioni musicali.

Francesina

Ballo eseguito dal trio Rovali-Monti-Costi di Cervarolo ed inciso sul disco Albatros VPA 8260 dove erroneamente Bruno Pianta l'ha denominato « passo doppio francese ». Il ballo può considerarsi « reggiano » e le sue figurazioni sono simili a quelle di una polka molto saltellata in cui i ballerini, un uomo ed una donna, sono abbracciati. Il tempo è « . . . energico ma meno frenetico della

Furlana . . . ». I tre suonatori l'hanno appreso dal mandolinista Ennio Costi padre del chitarrista Walter Costi (9-50). Tra i balli del Carnevale Bagosso esiste il notissimo: « Bal Francés » (49) che però è molto diverso dalla musica della francesina.

Frullana o Furlana

E' senza dubbio il principale ballo tradizionale reggiano ricordato in ogni angolo della provincia. Ancora ballato nell'immediato dopoguerra è tuttora eseguito da alcuni gruppi di anziani musicisti in particolari circostanze.

E' citato in numerosissime pubblicazioni ed articoli e da altrettante testimonianze. Si faceva in varie occasioni (86) e veniva ballata sia a coppie che spaiati restando staccati, saltando ed incrociando le gambe nel balletto e girando in tondo perdendosi per mano o appoggiandosi le mani sui fianchi nello spasso. A volte i ballerini si esibivano in riti individuali di bravura tenendo una bottiglia di vino sulla testa e ballando in modo di non farla cadere (85), usanza questa che sembra fosse diffusa in tutta la fascia Appenninica ed Alpina tra l'Emilia ed il Piemonte meridionale (77) e che poi continuò negli anni trenta e quaranta come prova di bravura nei balli lisci. La Furlana era un ballo molto vivace e concitato che sicuramente deriva da antichissime ritualità. Veniva considerato un ballo difficile e faticoso che non tutti sapevano fare.

L'origine viene generalmente ritenuta friulana in base al nome; La Furlana reggiana ha tuttavia assunto aspetti molto caratteristici sia nella musica che nelle figurazioni in quanto già da moltissimo tempo è stata adattata ai gusti locali ed innestata su preesistenti e ben più arcaici balli.

A Busanella di Migliara si ricorda ancora quando circa trent'anni fa « Yusfèt » ballava la Frulana con una dama imitando un « bricco che monta la pecora » (Afro Palladini - Ottobre 1980). In alta montagna è nota col nome di « Frullana ». Da notare che la « Frullana » è anche il nome della falce fienaia nella vicina Toscanella e la falce stessa così denominata sembra essere di origine friulana (87-88-89), si potrebbe pertanto pensare ad un caso di simbiosi etimologica in ogni caso è ipotizzabile una diversa origine del ballo in un qualche modo connessa con la operazione della fienagione; per convincersi di questo basta osservare Caterina Sentieri di Cerreto Alpi che mentre balla la « Frullana » muove con estrema agilità le gambe a semicerchio nello stesso modo in cui si usa la falce. Alcuni anziani di Cerreto Alpi (ottobre 1980) invece affermano che il nome deriva da « Frullare », ovvero intrecciare, i piedi.

In provincia di Reggio esistevano svariate versioni di Frullana (85) ma attualmente ne sono note solo alcune tra le quali quelle incise sul disco Albatros VPA 8260 e cioè quella di Afro Palladini di Busanella di Migliara e quella di Monti-Costi-Rovali di Cervarolo (9-50). A Valbona di Collagna, Pietro Manenti (1906) ricorda il motivo e le figure della Frullana di Primo Tacconi (un fisarmonicista locale morto da diversi anni): il motivo di tale Frullana è praticamente identico alla « Veneziana » modenese. Altre versioni sono note nell'Italia Settentrionale (35-82-90) ed in particolare nel modenese (dove la Furlana è quasi importante come nel reggiano e nel parmense (35-48-82-83-90-91).

Galop

Ricordato da molti anziani. Si tratta di una vecchia danza saltellata assimilata alla polca e caratterizzata dalla imitazione del galoppo del cavallo. Diffusa nella montagna bolognese, da cui provengono una descrizione delle figurazioni ed una trascrizione musicale (35), e parmense (23) in cui è nota una versione

Valbona di Collagna, novembre 1980: Pietro Manenti balla l'ultima Frullana.
(foto Claudio Zavaroni)

registrata a Mossale da Remo Melloni (76) che assomiglia molto ad una polchetta della Valtrompia (92). La polca è per altro un ballo che nella nostra provincia sembra essere il punto di passaggio tra il saltellato ed il liscio: « . . . si faceva la polca russa . . . si stava distaccati e si dicevano rime come: tre passi si fan di qua, tre passi si fan di là . . . » (Ulderico Fiorini - Vallisnera - 1980).

Giga o Ballata

La Ballata potrebbe essere la versione reggiana della Giga (2) che in provincia di Reggio è ricordata solo sporadicamente (Rovali - 1980). Col nome di Giga è invece nota nel bolognese (6-35-50) nel piacentino (76) e nella montagna ligure-pavese (77-93) e piemontese (51). Alcune Gighe sono trascritte musicalmente e descritte nelle figurazioni dall'Ungarelli (35) mentre altre versioni note provengono dalle aree citate. In provincia di Reggio è nota la ballata della Bottai di Fabbrico.

Un ballo chiamato Gigolèn o Gigolé è ricordato in montagna (9-22-23), in pianura (5-10-79) e nel vicino parmense (48-94); deve trattarsi però di una danza di recente introduzione ed assimilata al liscio.

Girometta

Antichissima musica assimilata sia a rime che a ninne nanne infantili, a filastrocche al ballo, anche se in provincia di Reggio ciò non è specificatamente segnalato (50) come nelle province vicine. Le versioni reggiane note sono praticamente identiche a tutte le altre dell'Italia Settentrionale (50-51-93-94-95-96).

Ballo dei Gobbi o dei tre gobbi

E' un ballo scherzoso che si eseguiva su tutto il territorio Emiliano-Romagnolo, generalmente nelle ricorrenze carnevalesche (9-22-23).

Le descrizioni in letteratura e le versioni note sono numerose e variano da zona a zona pur conservando una musica che è quasi ovunque la medesima (6-97-98-99). « . . . prima girano intorno . . . poi fanno dei movimenti . . . e quello nel mezzo si abbassa . . . poi alternati gli altri due . . . poi ancora un giro . . . o un altro movimento . . . o uno schiaffo in faccia . . . o un pugno nella gobba . . . o uno sternuto . . . » (5-35).

I ballerini, generalmente tre, si mascheravano e si mettevano delle gobbe finte ed imitavano grottescamente i movimenti di un gobbo e saltellavano fino a buttarsi in terra e quindi a sobbalzare ritti in piedi quando si modificava il tempo della musica. Se un tempo il ballo corrispondeva a rituali ben precisi negli ultimi anni veniva fatto solo per ridere.

In sintesi è composto da uno spasso ed un balletto: nella versione di Villaminozzo i tre gobbi si danno contemporaneamente sette bastonate sulla gobba, stando in circolo, per ogni balletto (V. Rovali) mentre in quella di Fabbrico c'era anche l'uso di scambiarsi i cappelli (E. Bertolini). A Migliara invece uno dei tre gobbi era il capo ballerino ed indicava gli scherzi da eseguirsi, per esempio farsi scendere i pantaloni o dare uno schiaffo o una bastonata ad uno e gli altri due la davano a lui, ecc. (Afro Palladini - ottobre 1980). Una versione reggiana è registrata sul citato disco Albatros VPA 8260 mentre un'altra inedita della Bottai di Fabbrico è stata registrata da Giorgio Vezzani (76).

Caccia alla Lepre

Segnalata nella montagna reggiana (85) parmense (48-83) e modenese (78) è tuttora ricordata a Vallisnera da Pia Giovannini (1896): « . . . facevano le mosse del cane e della lepre . . . ». L'Ungarelli accenna ad un Ballo della lepre di cui riporta la trascrizione musicale (35).

Manfredina

Ballo ricordato a Cervarolo ma di cui non sono note le figure e la musica (Rovali - 1980). Potrebbe derivare da una deformazione del nome della Manfrina.

Monecò o Munecò

Si tratta di un ballo saltellato composto da una Ballata e da una Furlana. Originario delle zone di Fabbrico nella bassa reggiana (2-5-76) veniva fatto in quattro od otto coppie che si mettevano su due file opposte, quindi si avvicinavano, si prendevano per mano ed ancora « giravano ed andavano a trovare quelli che si incrociavano ballando tutti insieme . . . poi facevano la catena . . . e tutte il giro . . . poi nel finale si faceva la *Furlana* . . . » (5). E' nota la versione della Bottai di Fabbrico registrata da Giorgio Vezzani (76) che si eseguì fino a circa trent'anni fa.

E' probabile che il suo nome derivi da una deformazione delle Contradanze Bolognesi e Ferraresi dette appunto Menacò o Manacò (35). La musica di un « Menacò » bolognese è riportata dall'Ungarelli (35).

Monferrina o Manfrina

La Monferrina o Manfrina o Manfrèina era occasionalmente ballata sia in montagna (9) che in pianura. Era un ballo a coppie arricchito da figurazioni in cerchio (89). Di origine piemontese è ancora ricordato dai più anziani: « ét fagh balèr la Manfrèina » (2). Il suo ritmo, pur vivace ma grazioso e figurato, non era certamente indiavolato come quello della Furlana (7).

A Migliara veniva considerata una « musica da poco e priva d'armonia » (A. Palladini). In provincia di Reggio è nota la versione detta « Primavera »

di don Paolo Bertoldi di Ramiseto (83). Svariate invece sono quelle delle vicine province (6-48-50-53-76-77-78-82-98-100-101-102). Tra le più vicine a noi quelle parmensi di Paganèin dal Sercc e del Manini, tra cui quella detta « dei fulmini » riportata dal Micheli (83).

Ballo dell'Orso

Non segnalato ma tuttavia ricordato tra gli anziani reggiani. Era un ballo scherzoso in cui si faceva ballare un orso finto, in certe occasioni anche al suono della piva (23-103-104). Un ballo dell'Orso è ricordato anche a Bagolino, ma non più eseguito, tra quelli del celebre Carnevale Bagosso (49-105). Ne è nota una versione registrata a Ferrara nel 1973 da Paolo Natali (76). Anche altre cose simili sono ricordate in cui i ballerini si dipingevano la faccia o si mascheravano da asini ma in ogni caso si trattava di scherzi e non di veri e propri balli.

Passemmezzo

E' una danza lenta di accoppiamento che si eseguiva cantando delle rime come in tanti altri balli del genere. Nota nel Parmense (48) è citata anche dall'Ungarelli (35). Nel reggiano è nota la versione di Cervarolo (9) che veniva eseguita per lo più a Carnevale allorché dame e cavalieri si scambiavano dolci, torte e vino dopo che si era eseguito il passaggio tra un cavaliere accompagnato a braccetto da una dama ed una dama seduta e si erano dette rime del tipo: « . . . questo ballo non va bene se il . . . tale . . . qui non viene e se il . . . tale . . . qui verrà questo ballo si farà . . . ». Naturalmente ci si metteva d'accordo prima sul come formare gli accoppiamenti (9). E ricordato anche in pianura (Enrico Bertolini).

Piva

E' un arcaico salterello pastorale già ricordato dal Cornazano nel 1465 (106). Ha avuto notevole diffusione nella montagna parmense (23-24-48-83) di cui ne rappresenta una tipica forma della coreutica tradizionale. Il suo nome deriva dallo strumento col quale veniva abitualmente accompagnato: la *Piva* (35-48).

Caratterizzata nelle figurazioni dalla « rigidità del busto e dall'immobilità del capo del ballerino rispetto alla estrema mobliità degli arti inferiori » (48), era un ballo che si faceva a coppie e si componeva di due figurazioni: una di tempo moderato detta « girada » ed un'altra di tempo veloce detta appunto « piva » (48). La versatilità popolare dovette tuttavia modificare negli ultimi decenni tale rigidità di figurazioni: « . . . facevano tre o quattro salti incrociati con le gambe . . . facevano dei salti e si battevano le mani sotto i ginocchi . . . chi più ne aveva più ne metteva e facevano anche degli urli acuti . . . » (23-24). Nel parmense ne sono note alcune versioni tra le quali quelle citate dal Conati (48) e dal Micheli (83) nonché la famosa « Piva del Luma » registrata a Mossale di Corniglio ma inedita (48-76).

In provincia di Reggio la Piva era diffusa nella montagna occidentale (Ciano, Vetto, Ramiseto) dove forte era l'influenza culturale parmense (2-22-23) ma è ancora ricordata anche in quella orientale (9) ed a Casina. Non ne sono note

versioni reggiane tuttavia Campani Celso di Ciano (23-107) l'ha suonata col suo violino fino a 40 anni fa ma ora non ne ricorda più il motivo.

Quadriglia

Ricordato sia in montagna che in pianura era un ballo saltellato « con tempo . . . sostenuto . . . che si faceva in quattro . . . due uomini e due donne . . . in cui ci si scambiava dame e cavalieri dicendo delle rime » (2-9-22-23). E' nota a livello europeo (35). In comune di Collagna la Quadriglia viene ritenuta una danza importata dalla Toscana da quei pastori che vi transumavano le pecore.

Ballo della Scopa o della Granèra

Era una specie di ronda in più coppie che si faceva quando c'era un uomo spaiato il quale ballava con la scopa e la passava poi improvvisamente ad un altro che doveva cedergli la dama; tutte le coppie dovevano allora rompersi e ricostituirsi e chi restava senza dama doveva ballare con la scopa (7) e così via. In quel modo i giovani scapoli, e probabilmente anche gli ammogliati, potevano capire quali erano le simpatie segrete all'interno della chiusa società contadina di allora. Veniva generalmente eseguito per Carnevale. A Cervarolo anche le donne potevano restare con la scopa in mano ed alla fine allora l'uomo e la donna che erano restati soli eseguivano un ballo applauditi da tutti. Era noto sia in pianura (10) che in montagna (9-22-23) ed anche nelle province limitrofe (48). Non aveva una musica specifica ma veniva eseguito con quella degli altri balli.

Scottis

Ballo di origine nordeuropea è segnalato in montagna (22-23) ed in provincia di Parma (48). A Cerreto Alpi si dice che lo Scototis è il « Valsuviè ».

L'Ungarelli accenna ad un ballo lento noto nel bolognese col nome di « Scozzese » di cui riporta la musica (35).

Bal d'la Scrana (o della Sedia)

Appartiene alla lunga serie di quei balli assimilabili anche agli odierni giochi di società (7) come il ballo della scopa, dell'hai, ecc. Il ballo presentava elementi di accoppiamento prematrimoniale in cui il cavaliere passava davanti alla dama seduta la quale se non lo gradiva si girava con tutta la sedia finché non le veniva presentato un cavaliere di suo gradimento e continuava così fino a che tutte le coppie non si erano formate. In pianura invece veniva fatto un ballo e su un lato della sala c'era un numero di sedie inferiore di una unità al numero dei ballerini; quando si interrompeva la musica tutti si affrettavano a sedersi ma uno restava sempre in piedi e doveva pagare una penalità (Enrico Bertolini - ottobre 1980). Ricordato in tutta la provincia (9-10-22-23) ed in quelle vicine (8-48-78) ne è nota una registrazione romagnola effettuata da A. Sistri (76). In alcune pubblicazioni viene descritto come un ballo figurato con la musica del Trescono (35-83-100-108) ma in genere si ritiene che non abbia una musica propria.

Ballo degli Sposi

Non era un vero e proprio ballo ma una specie di gioco in cui le coppie si sceglievano tra di loro e si scambiavano degli anelli. E' ricordato a Fabbrico. (Enrico Bertolini - 1980).

Tarantella

Notissimo in tutta la montagna reggiana (9-22-23) ed anche in pianura (5). L'Ungarelli (35) ne riporta versioni bolognesi simili alla tarantella napoletana ed anche Walter Costi di Cervarolo accenna a motivi del genere. In alcuni paesi

dell'alta montagna reggiana (Cerreto Alpi) si afferma che tale ballo sia stato importato dai giovani del paese che andavano a fare il servizio militare nell'Italia meridionale e pertanto solo dopo l'Unità d'Italia. In ogni caso è possibile che versioni reggiane più antiche, pur non essendo note, avessero nulla a che vedere col celebre ballo meridionale se non il ritmo concitato (2). Enrico Bertolini di Fabbrico infatti accenna ad arie di Tarantella diverse da quelle del Sud. Più diffusa in Emilia orientale ed in Romagna (35-76), vicine alla cultura centromeridionale, è probabile che il nome sia stato mutuato più ad Ovest per balli simili alle Tarantelle delle province di Bergamo e Brescia (92) ed in seguito dimenticati. E' anche il sinonimo di tutti i balli del celebre Carnevale Bagosso (49-105).

Le figure di una Tarantella sono ricordate a Valbona da Pia Giansoldati e da Annamaria Mondini: « . . . la donna saltellava e faceva finta di scuotere il grembiule . . . l'uomo gli saltellava attorno stando molto piegato verso terra e tenendo le braccia aperte alle ascelle, piegate ai gomiti e rivoltate all'indietro ».

Trescone

Antichissimo ballo di corteggiamento diffuso in tutto il Nord Italia e specialmente nell eprovince di Parma, dove era nota la versione carnevalesca del « Tarascoun in Cadéna » (23-24-48-76), e di Bologna (35). E' segnalato anche nelle montagne Modenesi (109), e Reggiane (85-86) e tuttora ricordato.

Si ballava in tondo pesando i piedi al ritmo della musica. Il suo nome è connesso già nel Medioevo col concetto di ballare (trescare) ed amoreggiare e pare derivi dall'antico germanico « Triskan » che significa appunto « trebbiare pestando i piedi » (109). Ne sono note varie descrizioni e trascrizioni musicali modenesi, bolognesi e parmensi una delle quali, registrata da Remo Melloni, si assomiglia molto alla parte finale del *Monecò* di Fabbrico ed a molte altre musiche di balli del Nord Italia tra cui alcune arie Bagosse (Rose e fiori) (49). Un'altra versione inedita registrata sempre da Remo Melloni a Mossale di Corniglio (PR) assomiglia moltissimo ad un brano Irlandese inciso sul disco Albatros VPA-8302 (110).

Tudeschina

Ballo indirettamente segnalato dal Ferraro (79) che lo ritiene di origine germanica. E' infatti citato nella canzone « Susanna la va al ballo » di cui è nota una versione a « Giga » ligure-pavese (93).

Valsuviè o Valsoliè

E' un ballo ricordato dal chitarrista Water Costi di Cervarolo e che veniva accompagnato da rime come: « . . . tò mujera al mé fiol . . . tola bela sét po . . . c'la g'abia la ruca e c'la sapia filar . . . ». Negli atti del congresso sul folclore modenese svoltosi nel novembre 1958 (111) viene pubblicata una fotografia di ballerini che danzano il « Valsoliè » definito un ballo tipico di Casola di Montefiorino (MO). E' pubblicata anche una rima raccolta a Prignano (MO) simile a quella ricordata da Walter Costi: « . . . to mujera me fiol . . . tola bèla s'l'at vol . . . che andarèm a Sasol a cumprèr un sibiol . . . ». Tale rima accompagnava una mazurca di cui è riportata la musica; un'altra rima che accompagna lo stesso ballo è intitolata: « . . . al va el se vien . . . » (111). Nel vicino modenese il Valsuviè è altresì considerata una danza lenta e molto vecchia che si faceva prima del Valzer ed al quale si assomigliava un po'. A Barigazzo (MO) i Tazzioli eseguono ancora un Valsuviè, ballato dagli anziani del luogo, diverso da quello di Costi e senza rime (Gino Pennica - Novembre 1980).

A Cerreto Alpi infine si afferma che il Valsuviè non è altro che lo Scottis. La « Valsovienne » è anche una danza del Limosino (disco: Le chant du monde - LDX - 74453) ma non si può dire se esistano rapporti tra i due balli).

GLI STRUMENTI

La strumentazione con cui i balli venivano accompagnati non era sempre la stessa ma variava da paese a paese e dipendeva da come riuscivno a raggrupparsi i vari suonatori (2).

Ancora all'inizio del secolo la base era costituita dagli archi: uno o forse più violini, *Viola* e contrabbasso.

Violino: i suonatori di violino popolare sono tuttora relativamente numerosi in provincia di Reggio e costituiscono la base di alcuni gruppi di musicisti che, pur eseguendo come consuetudine i balli lisci, conservano ancora un repertorio di balli antichi.

Lo stile violinistico sembra differenziarsi tra pianura e montagna. Il violino di Virgilio Rovali, ad esempio (9-23) è più legato che non quello dei Carpi di Santa Vittoria o della Bottai di Fabbrico ed anche di quello della montagna bolognese (6) quasi a lasciar supporre un antico connubbio con un bordone. La mancanza di registrazioni e di informazioni sui violinisti piacentini e parmensi (ormai estinti) non permette di accertare se questa situazione veniva accentuata nella montagna emiliana occidentale.

Interessante sarebbe analizzare l'uso del violino in riferimento alla sua posizione. Sulla ristampa del libro di Micheli (83) sono pubblicati due disegni di violinisti popolari parmensi del secolo scorso: Potiòl e Mario Pianforini. Il secondo è rappresentato col violino in posizione classica mentre il primo è rappresentato con lo strumento appoggiato al braccio. Tra i violinisti reggiani sembra confermato l'uso classico. Guglielmo Franciosi (anni 87) di Caprara afferma di aver visto « suonatori zingari » che tenevano lo strumento appoggiato al braccio (R. Bertani).

Come si diceva i violinisti popolari in provincia di Reggio sono ancora numerosi; molti di essi sono ormai dediti al liscio. Oltre al già citato: Rovali di Cervarolo, a Medardo Borciani di Fabbrico, ne sono segnalati in comune di Scandiano, di Gualtieri, di Castellarano, di Casina, di Collagna, di Castelnuovo Monti, di Carpineti, di Correggio, di Villaminozzo, di Montecchio, di Toano, di Reggio, ecc..

Altri violinisti vengono ricordati dal Micheli (83), cioè: Marchin Bindana di Costa dei Grassi (Castelnuovo Monti) e Pietro Bertoldi di Ramiseto: attivi alla fine del secolo scorso. Ma l'elenco potrebbe continuare, per esempio a Caprara di Campegine era ricordato il « violinista di stalla » Ernesto Cagnolati attivo all'inizio del secolo, sempre preoccupato di tenere asciutto il violino dagli « umori della stalla » (R. Bertani).

Ed ancora Paini Domenico detto « Paìn », morto prima della guerra, nonno materno di Virgilio Rovali dal quale quest'ultimo ha appreso i primi rudimenti di violino ed alcuni balli come quello dei « gobbi »; Ernesto di Novellano, morto

circa venti anni fa, dal quale Rovali ha appreso la celebre Frullana; i Bobbi di Nismozza, ecc..

Altri violinisti ancora viventi hanno cessato da anni l'attività come Celso Campani di Ciano che ancora negli anni trenta suonava il ballo della Piva (23-107) col fisarmonicista Camillo di Roncaglio; Santini Leopoldo di Valbona; Schiatti di Fabbrico; i Mechetti di Cerreto Alpi e tanti altri che nel 2° dopoguerra « tradirono col liscio ».

Contrabbasso: Denominato «Violoun» in montagna e «Zirlunzoun» in pianura è ormai in via di estinzione. In provincia di Reggio sono segnalati ancora 2-3 suonatori tra i quali uno a Casina ed uno a Felina. Il contrabbasso sia a tre che a quattro corde venne sostituito dalla *Chitarra* che attualmente è ben presente in tutti i gruppi operanti (50). Certi suonatori di « Violone popolare » sostituivano le corde con più rudimentali funicelle (83) come ancora di recente avviene nelle zone di Casina (Pierangelo Reverberi - 1979).

Mandola e **Mandolino:** Sono ancora molto diffusi in tutta la provincia, specialmente in pianura (22-23). Enrico Bertolini e Fernando Schiatti affermano di aver visto tra le due guerre nella bassa regigana orientale anche qualcuno che suonava il banjo.

Clarinetto: Strumento introdotto nei primi decenni del secolo e di chiara origine colta. Ha sostituito fiati più arcaici quali il piffero che però non è segnalato in provincia. Il piffero era tuttavia presente più ad Ovest ed alcune testimonianze sembrano riferirsi a strumenti ad ancia anche per il reggiano (5-7-22-23-103-104) ed il clarinetto venne chiamato fino a pochi anni fa, nel gergo popolare, il « piffero ».

Fisarmonica: Grazie alla sua facile possibilità di apprendimento e di manutenzione venne sempre più preferita dai suonatori e quindi sostituì nel tempo l'Organetto (Manzèt) la Piva e la Ghironda. Di questi tre strumenti solo la Piva era presente in territorio reggiano (23). L'organetto e la Ghironda sono invece segnalati nella vicina provincia di Parma (112). In provincia di Reggio quindi pare che la fisarmonica (le prime a bottoni) abbia direttamente sostituito la Piva verso la fine del secolo scorso (22-23). I suonatori di fisarmonica « liscio » o « tradizionale » sono attualmente in provincia di Reggio, come anche quelli di chitarra, una realtà che non corre di certo pericoli di estinzione.

Piva: Certamente diffusa in provincia anche se non è ancora stato possibile recuperare vecchi strumenti o precise memorie di suonatori; le piste in tal senso sono però consistenti. Tese ad estinguersi fin dall'inizio del secolo nonostante suonatori siano ancora segnalati negli anni cinquanta (22-23-103).

La piva era soprattutto presente in area parmense (113) che sembra essere il suo ultimo centro di diffusione verso il piacentino, la Lunigiana e la montagna occidentale reggiana (in parte inglobata fino al 1859 nel ducato di Parma). L'area di un certo tipo di piva infatti, intonata in « FA » con una sola canna del canto e due bordoni (23), sembra sempre più coincidere col territorio del vecchio stato ducale di Parma, Piacenza e Guastalla ed in particolare con alcune sue valli appenniniche (Ceno, Taro, Parma) dove sono stati recentemente rinvenuti vari esemplari dello strumento. Il Pivetta (114) tuttavia è sporadicamente segnalato fino agli anni cinquanta in tutta la provincia di Reggio comprese le zone nordorientali. La Piva reggiana sembra presentare caratteristiche leggermente diverse da quella parmense per esempio in riferimento all'otre e l'uso sembra più connesso col mondo pastorale e contemplativo (52-104) anche se di certo lo strumento venne usato per

accompagnare i balli: « Sunem un bal, g'ho ròt la piva, féla justèr » (23-79-103). Il fatto di non aver ancora riesumato uno strumento che sia certamente (115) reggiano non permette di avvalorare tale ipotesi.

Sul numero di suonatori è difficile fare anche una semplice congettura ma si può in ogni caso azzardare che tra le due guerre circa 4 o 5 suonatori di piva si aggirassero ancora nella provincia reggiana.

Il rapporto della Piva con altri strumenti non è definito. Fuori della provincia di Reggio alcuni accoppiamenti sono segnalati (23) mentre nella montagna reggiana sembra confermato lo sporadico connubbio con « zufoli rustici » (107) In particolare l'accoppiamento Piva-Violino, che potrebbe anche derivare da un più antico connubbio col Colascione (35, pag. 15/29) o strumenti simili, anche se non documentato potrebbe essersi verificato (come in altre regioni europee: Francia-Irlanda-Ungheria, ecc.) nella montagna reggiana che risulta la zona di cerniera tra le aree di maggior persistenza della Piva ad Ovest e del violino ad Est (2). Il violino tuttavia era ben presente anche nel parmense (48-83) ed ancora più ad ovest (51) mentre la Piva pare spingersi più ad est del previsto (104). In ogni caso l'abbinamento Piva-violino è rappresentato in varie antiche iconografie e citato in bibliografia. Lo stesso Ungarelli sembra affermarlo (35, pag. 15).

Zufoli Rustici: La serie di tutti questi zufoli è complessa da analizzare in quanto molto doveva essere lasciato all'estro di quei pastori o contadini che li hanno prodotti ed elaborati nei secoli. Il *Sibiol* o *Subiol* sembra il nome più diffuso in tutta la provincia e ricordato anche nel vicino modenese (111). Doveva trattarsi di un flauto di sambuco (116-117) a sette fori e zeppato in fondo (Elmo Guerri - Giugno 1980) o una canna di fiume ad otto fori ed aperta in fondo (Enrico Bertolini); ma altri affermano che aveva sei fori, o sette fori o un foro sotto, ecc. Altri flauti o zufoli cui si accenna in alcune testimonianze sono quelli di « corteccia » o di « castagno » o « al sciflìn » o al « fiscc », ecc. (22-23-103).

In ogni caso le loro caratteristiche sono maldefinite e meriterebbero un attento studio particolareggiato. Il Sibiol è stato usato fino agli anni venti in orchestrine in cui erano presenti gli altri strumenti principali come il violino e la chitarra (Afro Palladini - Enrico Bertolini - Annamaria Mondini - 1980).

Era diffuso anche un flauto traverso ricavato da una canna di sambuco e zeppato da un lato; era dotato di sei fori e produceva una scala semplice (A. Palladini). L'introduzione del « Tin Wistle» in sostituzione o come « sintesi » della serie di zufoli a cui si accennava, per altro già proposta dai componenti dell'Almanacco Popolare (118), mi pare accettabile.

Armonica a bocca: Sebbene segnalata in tutta la provincia appare uno strumento isolato e sostitutivo (119).

Galavrèina: Si tratta dello scacciapensieri o ribeba segnalata a Novellara (2) ed in altre località della bassa reggiana (120-121). Non è stato analizzato il suo rapporto eventuale con altri strumenti. E' segnalata anche nelle valli del cuneese (51) e tra i Valtzer della Valsesia.

Percussioni ed altri strumenti marginali: E' questa la serie meno nota e nel medesimo tempo meno approfondibile se non attraverso accenni e memorie non confrontabili.

Le percussioni sembrano assenti dalla nostra tradizione a meno che non si voglia accettare come dimostrazione di una loro più antica presenza la consuetudine di battere ritmicamente le mani (6) o di pestare ritmicamente i piedi o di « suonare il badile » (122), cosa quest'ultima riscontrata in varie località della bassa reggiana.

anche facendo uso del manico di una scopa (10) come nella Svizzera Grigione, o di altre forme ancora più marginali (123).

Anche l'ocarina venne sporadicamente usata sia in montagna che in pianura (10); pare fosse stata importata pochi decenni orsono dalle zone orientali della regione. Diffusa anche l'abitudine di applicare una corda armonica al manico di un dabile o di una scopa e suonarla come un contrabbasso con l'archetto (Schiatti Fernando - 1980) (124).

Altri accessori e strumenti sporadici furono: « *la ragnola* » (120), le « conchiglie marine » in cui in zone montane si soffiava per ottenere note più o meno « definibili » ed ancora « ochine di terracotta » (120) ed altri svariati e sempre più occasionali « attrezzi musicali » sui quali non si può per ora dire quale fosse il loro rapporto con una orchestrina popolare.

In conclusione una « *ipotetica orchestrina* » della provincia di Reggio di fine ottocento poteva essere costituita da « *alcuni* » di questi strumenti: 1-2 violini, viola, contrabbasso, mandola, 1-2 mandolini, chitarra, piva, 1-2 zufoli un rudimentale legno da percussione, alcuni possibili attrezzi a cui si è accennato negli ultimi paragrafi.

Sulla provenienza degli strumenti sarebbe interessante condurre una più dettagliata ricerca in quanto questi non sempre venivano acquistati fuori zona. Il violino di Virgilio Rovali per esempio, come tanti altri violini e chitarre, è stato costruito dal falegname Remigio Fontana di Cervarolo, detto Tugnin, prima della 2ª guerra ed il figlio Ultimio ha continuato questa tradizione anche se ormai non fa più lavori di liuteria. In bottega i Fontana avevano anche un tornio da legno che andò distrutto durante un incedio.

Basta dare un'occhiata al museo di Guatelli (112) infine per rendersi conto come il tema meriti un approfondimento.

I musicisti che suonavano in queste orchestrine erano in generale contadini del luogo che, non essendo molti a quei tempi i divertimenti o le alternative, avevano imparato ad usare un qualche strumento da un più anziano suonatore. Alcuni di loro avevano a volte studiato musica ma in seguito non la usavano e la consuetudine era unicamente quella di suonare ad orecchio (5-6-7-9-10).

I suonatori dovevano essere in molti casi personaggi estroversi: « . . . il violinista sul tavolo che pizzica le corde dello strumento e dice che di Furlane ne ha per tutti . . . » (85). Di tali musicisti dovevano essercene molti, alcuni in quasi tutti i paesi, ed a volte, quando si voleva qualcosa di speciale, si chiamavano le « celebrità » dei paesi vicini (22-23). In diversi casi, come tuttora accade, i suonatori che componevano le orchestre da ballo provenivano dalla banda di paese. E' in conseguenza di ciò che fin dall'inizio del secolo vennero introdotti in molte di tali orchestrine strumenti a fiato colti quali il clarinetto, la cornetta, il trombone, ed altri ottoni (6). Negli anni venti ad esempio è ricordato « Ferdan » di Cervarezza che suonava un « tromboncino da controcanto » (Cesare Galeazzi - 1980).

Alcuni di questi gruppi si trasformarono negli ultimi decenni in orchestrine per il liscio, generalmente composte da violino, chitarra e fisarmonica. Di questi complessi o di suonatori isolati che ancora oggi sanno eseguire balli antichi, pur dedicandosi quasi esclusivamente al liscio o ad altri generi più recenti, ve ne sono nel reggiano circa una trentina.

Una tradizione ed una cultura che non vanno disperse quindi ma rivitalizzate favorendo la formazione di « gruppi di ripropositori » che devono essere « riconosciuti » dai portatori tradizionali. Una riproposizione che non deve pertanto necessariamente essere « imitazione del celtismo anglo-francese » o « creatività compromessa col Jazz o col Rock » (125) ma « continuità fedele » e « ponderata evoluzione » (126).

Nell'ultimo secolo i balli antichi vennero fatti nelle più svariate occasioni ed in generale ogni volta che si aveva voglia di ballare, anche in feste private (5-10-23-24). Ma solo alcuni decenni prima le danze erano molto funzionalizzate e le occasioni in cui si eseguivano erano ben precise; per lo più si trattava delle feste del ciclo annuale agrario (86-127), delle fiere e sagre di paese (36), durante gli sposalizi, ecc. Durante il carnevale (128), molto festeggiato in provincia di Reggio (129), si ballava attorno ad un feticcio incendiato (7). Per la bella stagione si danzava sulle aie, « a volte illuminate solo dalla Luna piena »: per esempio al « tempo del granoturco » (5) o durante la notte di S. Giovanni per la festa della mietitura e durante la quale i giovani e le ragazze, sempre controllate queste ultime dalla « flépa » (7) affinché il loro comportamento fosse corretto, ballavano per tutta la notte « scatenate Furlane » cogliendo l'occasione per « prendere la fatidica rugiada » (7-36). Le più anziane intanto stavano sedute attorno e coi piedi, sotto le lunghe sottane, battevano il tempo e muovevano i passi di danza (130). Durante l'inverno invece le danze si potevano fare in luoghi chiusi, in case private (23-24), oppure negli ampi granai presenti in molte case coloniche ed abbastanza caldi mentre fuori « . . . era il vento freddo di San Gorgòun che ballava la sua Frullana . . . » (7).

(Novembre 1980).

Bruno Grulli

NOTE

(1) R. Brunelli, *C'era una volta il liscio,* L'Unità 9-4-1978.
(2) Bruno Grulli, *I balli tradizionali reggiani,* La Piva dal Carner (P.d.C.) n. 4, Reggio Emilia, 1979.
(3) Giuseppe Bellosi, *Dalla Romagna con folklore,* Il Cantastorie n. 26/1978.
(4) Roberto Leydi, su « Oggi » del 30-7-1977.
(5) *La Bottai,* « Il Cantastorie » n. 27/1978.
(6) Stefano Cammelli, *I suonatori della Valle del Savena,* 1978, Libretto allegato al disco Albatros-VPA-8414.

Il trio dell'« Orchestra Alpina » di Cervarolo da sinistra Remo Monti, Virgilio Rovali, Walter Costi. (foto Claudio Zavaroni)

(7) RICCARDO BERTANI, *Danze e sessualità nella antica società contadina reggiana,* La provincia di Reggio Emilia n. 2/1979.
(8) O. TREBBI e G. UNGARELLI, *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese,* Bologna 1932.
(9) CLAUDIO ZAVARONI e BRUNO GRULLI, *Incontro con Virgilio Rovali, Remo Monti e Walter Costi,* La P.d.C. n. 9/1980.
(10) *Intervista a Fernando Schiatti,* La P.d.C. n. 9/1980.
(11) *Note disco*: « *Una voce un paese* », D.S. 146/48/CL.
(12) M. L. STRANIERO, *Tradizioni orali popolari in Emilia,* Il calendario del popolo, 1974.
(13) NINO SIMONETTA, *Il liscio compie ottant'anni,* Spazioreggio n. 4/1980.
(14) RICCARDO BERTANI, *Ultimi ricordi su suonatori di Piva,* La P.d.C. n. 9/1980.
(15) F. M., *Le composizioni colte sono in debito col folk,* L'Unità 14-11-1978.
(16) *Il popolo del Rock alle porte della politica,* L'Unità 25-5-1980.
(17) R. BRUNELLI, *Il liscio*: *roba nostra,* L'Unità 1-5-1978.
(18) MASSIMO CAVALLINI, *Insomma cos'è questo liscio?,* L'Unità 13-9-1977.
(19) R. BRUNELLI, *La mistificazione del popolare,* L'Unità 12-4-1978.
(20) MARINELLA GUATTARINI, *Ora la Giga abita in città,* L'Unità 23-11-1979.
(21) *Tre passi nel mondo dello spettacolo,* I Celtag, Gaggiano 1980.
(22) *Alla ricerca della Piva dal Carner nell'Appennino Reggiano,* La P.d.C. n. 1, Maggio 1979.
(23) BRUNO GRULLI, *Uno strumento dimenticato*: *la Piva dal Carner,* Il Cantastorie n. 30/1980.
(24) *La Piva di Mossale*: *intervista con Jattoni Giovanni,* La P.d.C. n. 1/1979.
(25) *Whisky Trail,* Due libretti allegati ai dischi Zodiaco VPA-8272-8374.
(26) B. BREATHNACH, *Folk music and dances of Ireland,* 1971.
(27) *Viaggio in Eire,* La P.d.C. n. 3 settembre 1979.
(28) COLUSSO, PINNA, SANTORO, SUSANNA, *Musica Celtica,* Savelli 1980.
(29) G. HERM, *Il mistero dei Celti,* Garzanti 1975.
(30) GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hiberniae,* Secolo 12°.
(31) *I Galli in Italia,* Soprintendenza archeologica di Roma, 1978.
(32) G. DEVOTO e G. GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia,* Sansoni 1972.
(33) JAQUES LE GOFF, *L'Italia fuori d'Italia,* Storia d'Italia Einaudi, 2°/1974.
(34) GABRIELE PEPE, *Il medioevo barbarico d'Italia,* Einaudi 1959.

(35) G. Ungarelli, *Le vecchie danze ancora in uso nella provincia bolognese*, 1894.
(36) Riccardo Bertani, *Le antiche festività calendariali del mondo contadino*, La P.d.C. n. 7, Marzo 1980.
(37) Roberto Leydi, *La canzone popolare*, Storia d'Italia Einaudi, 5°/1973.
(38) Carlo Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, Storia d'Italia Einaudi, 1°/1974.
(39) Autori vari, *La campagna, gli uomini, la terra e le sue rappresentazioni visive*, Storia d'Italia Einaudi, 6°/1976.
(40) Giovanni Tabacco, *La genesi dell'aristocrazia senatoriale del basso Impero*, Storia d'Italia Einaudi, 2°/1974.
(41) Emilio Sereni, *Agricoltura e mondo rurale*, Storia d'Italia Einaudi, 1°/1972.
(42) Philip Jones, *La storia economica*, Storia d'Italia Einaudi, 2°/1973.
(43) Corrado Vivanti, *L'invasione Longobarda: una frattura di Civiltà*, Storia d'Italia Einaudi, 1°/1972.
(44) Cracco e Ruggini, *L'eredità di Roma*, Storia d'Italia Einaudi, 5°/1973.
(45) Paul Renucci, *La cultura, Storia d'Italia Einaudi*, 2°/1974.
(46) Alfredo Stussi, *Dialetto e letteratura*, Storia d'Italia Einaudi, 1°/1972.
(47) *S. Ambrogio*, Epistulae XXXIX.
(48) Marcello Conati, *Strumenti e balli tradizionali dell'Appennino Parmigiano*, Bologna Incontri, 1977.
(49) Italo Sordi, *La musica del carnevale di Bagolino*, 1975.
(50) Cammelli, Leydi e Pianta, *Musiche e canti popolari dell'Emilia*, Vol. 1°, 1975.
(51) *Le valli di Cuneo*, Libretto allegato disco Albatros VPA-8203.
(52) Luigi Cinque, *Kunsertu*, Longanesi 1977.
(53) *Il Maggio delle Ragazze*, Il Cantastorie n. 21/1976.
(54) F. Malagnini, *Dobbiamo riprenderci la nostra cultura*, L'Unità 6-12-1978.
(55) *Il ballo popolare è politico?*, L'Unità 11-10-1977.
(56) *Il dibattito sul folclore*, apparso sull'Unità nei mesi di agosto-settembre 1975.
(57) F. Malagnini, *Usare moduli antichi per crearne di nuovi*, L'Unità 3-1-1979.
(58) Serafino Prati e Ivan Dalle Mea, *Giovanna Daffini*, Cantastorie, 1975.
(59) F. Malagnini, *Far sapere in Veneto cosa cantano in Liguria*, L'Unità 22-11-1978.
(60) Gino Castaldo, *Per un bel viaggio alle origini basta una scala di sette note*, La Repubblica 18-7-1980.
(61) Tullio De Mauro, *Le isole della lingua*, L'Unità 29-1-1978.
(62) Tullio De Mauro, *Le nazioni proibite*, Rinascita n. 33/1980.
(63) *Il Corriere della sera illustrato*, 26-7-1980.
(64) Michele Serra, *Un diario cantato alla periferia di Milano*, L'Unità 18-11-1979.
(65) *Vecchi attrezzi agricoli, fole e Piva dal Carner*, La P.d.C. n. 8/1980.
(66) *La Barchessa*, La P.d.C. n. 7-8-9/1980.
(67) *Un caseificio aiolese*, Il Cantastorie n. 30/1980.
(68) Ivan Della Mea, *Se otto canzoni vi sembran poche*, L'Unità 16-10-1980.
(69) Michele Serra, *Rivalta non è Detroit, è tutta un'altra musica*, L'Unità 13-10-1980.
(70) A. M. Cirese, *Intellettuali, folclore ed istinto di classe*, Einaudi 1976.
(71) *Arte e folclore* (Antologia degli scritti gramsciani sul folclore), Newton Compton, 1976.
(72) *Sul Carnevale 1980*, La P.d.C. n. 6/1980.
(73) *Scuola e agricoltura*, Il Cantastorie n. 30/1980.
(74) *Una nota stonata*, L'Unità 27-9-1980.
(75) *Cultura si ma per tutti*, Carlino Reggio 20-9-1980.
(76) *Cultura tradizionale in Emilia-Romagna* (compreso opuscolc inedito per il citato disco in preparazione), Il Cantastorie n. 25/1978.
(77) *Il piffero di Cegni*, Libretto allegato disco Albatros VPA 8269.
(78) *Melchiade Benni violinista*, Il Cantastorie n. 25/1978
(79) G. Ferraro, *Canti popolari della provincia di Reggio Emilia*, 1901.
(80) *La ballata dei Paesi*, Lunario della Vita Montanara, 1980.
(81) *Il Ciocaia: un personggio bruegeliano*, La P.d.C. n. 2/1979.
(82) Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Mondadori 1973.
(83) Giuseppe Micheli, *Le valli dei cavalieri*, 1915.
(84) Riccardo Bertani, *Altri balli reggiani*, La P.d.C. n. 8/1980.
(85) Battista Lolli, *Costumanze nuziali dell'Appennino Reggiano*, Reggio E., 1889.
(86) Riccardo Bertani, *Al tèimp dal récòlt*, La provincia di Reggio Emilia n. 6/1979.
(87) *Dizionario etimologico italiano*, G. Barbera Editore, Firenze 1952.
(88) G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
(89) Zefferino Ciuffoletti, *Cultura e lavoro contadino nel territorio Certaldese*, Vallecchi Editore.

(90) *Note disco*: *La zampogna in Italia,* Albatros VPA 8149.
(91) *Giuseppe Beppe Dian,* Il Cantastorie n. 28/1979.
(92) *I minatori della Valtrompia,* Opuscolo allegato disco Albatros VPA-8237.
(93) *Marinaio che cosa rimiri,* Opuscolo allegato disco Albatros VPA-8430.
(94) MARCELLO CONATI, *Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cedra,* 1976.
(95) *Zarlino,* 1558.
(96) *Ungarelli,* 1921.
(97) A. F. FANTUCCI, *Danze popolari romagnole,* Lares 1-2/1935.
(98) A. F. FANTUCCI, *Danze popolari romagnole,* Lares 1/1931.
(99) F. B. PRATELLA, *Etnofonia di Romagna,* 1938.
(100) F. B. PRATELLA, *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano,* 1919.
(101) MASSAROLI, *Antiche danze italiane,* 1930.
(102) *Canti popolari Italiani,* Libretto allegato disco Albatros VPA-8089.
(103) *La Piva dal Carner nella pianura reggiana,* La P.d.C. n. 2/1979.
(104) *Note varie sulla P.d.C.,* La P.d.C. n. 8-9/1980.
(105) *Il carnevale Bagosso del* 1980, La P.d.C. n. 6/1980.
(106) CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare ed altri codici,* 1465.
(107) *La Piva*: *uno strumento solitario?,* La P.d.C. n. 4/1979.
(108) D. MAMBRINI, *Galeata nella storia e nell'arte,* S. Sofia di Romagna, 1973.
(109) *Note disco*: *Folclore musicale italiano,* 1° vol. PULL-QLP-107.
(110) PETER SIEGEL, *Canti e musiche d'Irlanda,* Libretto allegato disco Albatros VPA 8302.
(111) *Folklore modenese,* Atti congresso folclore, Modena 1-2/11/1958.
(112) *Visita alla collezione di E. Guatelli,* La P.d.C. n. 9 luglio 1980.
(113) *L'Area della Piva,* La P.d.C. n. 3/1979.
(114) *Un nome per il suonatore di Piva,* La P.d.C. n. 9/1980.
(115) *Ritrovata a Montecchio la Piva di Blan?,* La P.d.C. n. 8/1980.
(116) *Lettura di un articolo sulla Gazzetta di Parma,* La P.d.C. n. 1/1979.
(117) ENRICO DALL'AGLIO, *L'ultima cornamusa,* La Gazzetta di Parma, 24-5-1964.
(118) *Canti e balli dell'Italia Settentrionale,* Libretto allegato disco Albatros VPA 8289.
(119) *Bergnocla e Ganasa,* Gruppo ricerche folcloristiche di Campegine, 1975.
(120) RICCARDO BERTANI, *Strumenti musicali rudimentali in disuso e giuochi infantili,* La P.d.C. n. 9/1980.
(121) G. B. FERRARI, *Vocabolario reggiano-italiano,* 1932.
(122) G. G., *Quando Bibian suonava il badile,* La P.d.C. n. 1/1979.
(123) G. G., *È al ciucòuni?,* La P.d.C. n. 4/1979.
(124) LORENZO DE ANTIQUIS, *Un treppo con Sigfrido,* Il Cantastorie n. 30/1980.
(125) ROBERTO LEYDI, *Prima rassegna di musica a bordone,* Milano, 1980.
(126) FILIPPO BIANCHI, *Se l'archeologo canta e balla,* L'Unità 13-10-1980.
(127) GIAN LUCA IPRIMI, Nironi e Prandi, *Frammenti rimasti nella tempimensura popolaresca reggiana,* Reggio E., 1940.
(128) *Un paese ed il suo carnevale*: *Busana,* Gruppo C.S.E.P. « Cantovero » di Busana, Bologna Incontri n. 2/1977.
(129) *Cronaca semiseria di un giorno del Carnevale Castelnovese del* 1813, Il Resto del Carlino, 28-1-1978.
(130) *Voci Ramisetane,* Notiziario della circoscrizione scolastica della montagna reggiana, Biblioteca di Reggio E. (Giornali cittadini-D-130).

Virgilio Rovali (foto Claudio Zavaroni)

Incontro con Virgilio Rovali

In questa intervista (raccolta da Giorgio Vezzani a Cervarolo il 19 ottobre 1980) Virgilio Rovali, violinista, che esegue musiche da ballo antiche e motivi del « liscio », oltre che brani di musica classica in occasione di messe e matrimoni, ricorda alcuni momenti della sua vita e parla anche della sua esperienza di accompagnatore delle rappresentazioni del Maggio. Alcuni brani del repertorio di Virgilio Rovali e del suo trio « Orchestra Alpina », che comprende il fisarmonicista Remo Monti e il chitarrista Walter Costi, si trovano nel volume I del disco « Albatros » « Musiche e canti popolari dell'Emilia ».

Come si chiama?

Beh, io mi chiamo Rovali Virgilio. Sono di Cervarolo. Son nato il 22 dicembre 1922. La mia vita è stata composta un po' così: ho imparato a suonare il violino da piccoletto, diciamo, ho studiato musica sette anni. Ho cominciato a studiare musica a sei anni fino a tredici. A tredici anni son andato in orchestra e più o meno ho sempre suonato, all'infuori il periodo da militare, che poi anche da militare ho avuto la fortuna di includermi in un periodo di tempo nell'orchestra militare, eravamo in sedici elementi in orchestra, insomma con quello lì ho avanzato di far della guardia e dei servizi diversi. Il violino sinceramente parlando mi ha fatto anche piangere, nel periodo che si studiava perché il violino è bello ma è duro, è duro da studiare, ci vuol molta pratica, bisogna pagarla, c'è poco da fare. Ho studiato sette anni. Con diverse orchestre ho suonato: in orchestra ho suonato lì da militare, eravamo in sedici, insomma son rimasto contento, a parte di tutto, mi ha levato anche delle grande guardie, diciamo, perché in quei periodi bisognava far delle sentinelle.

Nelle orchestre che musica suonavate, che pezzi?

Beh, quando ero nell'orchestra di militari, più che altro si faceva delle riviste, eravamo in Jugoslavia, e si faceva delle riviste, due volte la settimana per i borghesi, una volta o due per i militari, più o meno tra le prove e tutto un po', eravamo impegnati lì.

Poi dopo, finita la guerra, è tornato a casa...

Poi son rimasto anche prigioniero è naturale, dopo l'otto settembre son rimasto prigioniero, ho fatto due anni di campo di concentramento, poi son venuto a casa. Arrivando a casa, ho trovato quel che ho trovato a casa mia, perché mi hanno ucciso papà, nonno e fratello e bruciato casa, capanna e tutto, c'era rimasto mia mamma e mio fratello di quattro anni e basta. Ho dovuto rifarmi da zero e su, e piano piano mi sono riformato l'orchestra e si suona un po' di qua un po' di là, quando capita, anche con diverse compagnie maggistiche, fra le quali Val d'Asta, Morsiano, adesso sono con i Frassinoro, e contento che sono.

Qual è l'importanza del suonatore di violino durante le rappresentazioni del Maggio?

Beh, l'importanza della parte orchestrale è molto pesante, sa, perché deve attendere a troppe parti. Deve attendere, siccome io ho davanti quindici attori, se vogliamo, ogni attore devo sapere il bisogno che ha e devo assisterlo durante tutta la rappresentazione del Maggio, sia nella tonalità, sia nelle ottave, sia che nei sonetti, un po' di tutto. La mansione mia non è facile come uno crede. Siamo impegnati veramente per tutto il periodo della rappresentazione, abbiamo poco tempo da rilassarci, bisogna essere tesi e sempre pronti a qualsiasi evenienza dell'attore.

Ci sono diverse musiche che si suonano durante il Maggio, per certi momenti dello spettacolo.

Beh, naturale: per esempio alla fine dell'ottava, l'ottava è sempre un pezzo sensibile, monotono, che si svolge in particolar modo alla fine di una guerra, quando uno perde e sta morendo e allora ci vuole sempre una melodia sensibile, non ci vuole una cosa allegra, ci vuole una cosa sensibile, a seconda delle circostanze. Per esempio, uno ha un bando di sposalizio lì, alla fine della quartina, e canta un maggerino, diciamo, ecco lì ci vuole una cosa allegra, a seconda delle circostanze. Per i duelli in particolar modo, più che altro, ci vuol delle cose brillanti. Cioè, quando uno canta una quartina che sfida quello là non posso farci una cosa monotona, debbo farci una cosa allegra, una cosa sfidante, voglio dire. Non è facile come pare a quello che guarda, invece quello che fa ha una certa responsabilità. Dei quindici attori deve averli tutti presenti a seconda il suo bisogno deve eseguire.

Quella del suonatore di violino in particolare, è una figura importante come il regista, l'autore e gli interpreti.

Beh è naturale. In particolare ha detto bene lei il violino, perché la fisarmonica e la chitarra fanno da riempimento, aiutano sì, però in prima linea c'è lo strumento del violino, c'è poco da fare. Per quel che riguarda l'attore lui si serve più che altro di quello lì. Lo suono io o lo suonano gli altri, è lo strumento base.

E' quello più importante anche se in qualche compagnia c'è la fisarmonica, o forse solo perché non ci sono più suonatori di violino.

Eh, c'è scarsità di quello lì. Sa perché c'è scarsità? Non perché non piace alla gente, c'è scarsità perché è difficile, arrivare al tra-

guardo del violino, che poi non s'arriva mai, ci vuol del tempo, della pazienza e dello studio molto e della pratica. Invece se prendiamo la batteria, se prendiamo la fisarmonica, per esempio, è già venute belle e fatte, già fatte, non è che sbaglia, niente, col violino le note bisogna farle tutte le volte che si mette giù il dito. E ci vuole una pratica spietata, c'è poco da fare, e la pratica si fa col tempo. Ecco perché arrivare a eseguire certe musiche con lo strumento del violino, ci vuol degli anni. Se parliamo poi di classico, non ne parliamo. Io suono molto il classico, nelle messe, ai riti nuziali, c'è un pianista di Frassinoro, è molto bravo, Marco Piacentini, E' inutile, ci vuol del tempo perché è uno strumento che lo chiamano il re degli strumenti ma non a torto, è giusto perché il violino si suona in tante musiche, nelle musiche da ballo, nelle rappresentazioni dei Maggi, musica classica e non tutti gli strumenti si adoperano in tutte le musiche come il violino.

Le musiche che suona durante il Maggio, da chi le ha imparate?

Queste qua sono musiche tramandate da secoli. I nostri nonni ai figli, i nostri padri a noialtri, e così si tramandano di padre in figlio, con qualche modernità che si

possa aggiungere, ma moderatamente perché non si può spostare da quello che è il Maggio, non ci posso far delle musiche di partito, delle musiche classiche, delle musiche diverse, debbo attenermi dentro in quello che è possibile.

Ha fatto qualche variazione con le musiche del Maggio che suona adesso?

No, in quelle lì non si può farle. Posso aggiungerne qualcheduna che credo bene che possano includersi e basta.

Queste sono musiche sue, scritte da lei, oppure appartengono a qualche altro repertorio, musica classica o di opera?

Quelle antiche, sono quelle che sono, non so da chi vengono, ma son giuste, quelle che aggiungo, le aggiungo, per esempio, una parte di un certo valzer, che penso che vadano bene, da includere in quel passaggio lì, ma pochissime, eh. Perché il Maggio per me è una cosa delicata, è un'opera, e l'opera non si può guastare.

Dipende anche dai personaggi, dalle trame dei Maggi: delle volte vede che qualche musica nuova si può adattare a quel personaggio, a quel Maggio, e allora la inserisce.

Beh, l'inserisco; l'inserisco, ma siccome mi trovo in un'istituzione particolare più degli altri; dirò il perché. Perché io mi trovo a suonare in una compagnia di maggisti, che alla direzione c'è Marco Piacentini. Marco Piacentini non è altro che un professore di piano, uno che ha studiato conservatorio dieci anni e non posso approfittarmene perché lui mi capisce se una cosa si può includere o no. Perché è un professore, non è che sia uno qualsiasi. E' competente di fare un'osservazione se io sbagliassi.

Oltre che a suonare durante le rappresentazioni del Maggio, suona anche in altre occasioni?

Sì, suono in occasione di sposalizi, riti nuziali, poi dopo il pranzo ci vado con l'orchestra. L'orchestra è composta di quattro o cinque elementi, secondo le richieste di chi paga. Poi andiamo anche nelle feste da ballo private, se c'è una compagnia di ragazzi che vogliono fare una festa, noi andiamo, non con cinque elementi, ma con tre. Poi tante volte andiamo nelle balere: bisogna includerci non tre elementi ma almeno cinque perché le sale son più vaste.

Cosa suonate: musiche antiche o il liscio?

Beh, noi facciamo in quelle circostanze del liscio; liscio, perché in un periodo è sortito anche lo shake, musica americana che io ho sempre odiato perché non mi piace, ma ormai anche quella è tramontata e noi ci siam buttati al liscio, valzer di diversi compositori reggiani, modenesi, parmigiani, tutta gente, fisarmonicisti come Luigi Stocchi e Pattacini, per esempio, Renato Benelli, tutti compositori veramente degni di suonare la sua musica.

LA GHIRONDA

In Francia il movimento del « Folk revival » si è sviluppato sopratutto nell'ambito delle lotte condotte dalle varie minoranze etniche in difesa dei propri diritti politici e della propria identità etnica contro uno stato accentratore che, a partire dal XV secolo, ma soprattutto dopo la Rivoluzione del 1789, ha cercato con ogni mezzo di amalgamare etnie e nazionalità che per tutto il Medioevo erano state culturalmente e politicamente indipendenti. La fine dell'indipendenza bretone data del 1488, ma la regione conservò fino al 1790 il proprio parlamento autonomo. L'Occitania capitolò denitivamente nel 1861 con la cessione di Mentone e Roccabruna da parte del principato di Monaco. I Paesi Baschi seguirono più o meno le sorti della Bretagna, capitolando politicamente nel XV secolo e perdendo l'autonomia nel 1790. Mentre i grandi centri urbani venivano francesizzati o metropolitanizzati, le varie culture tradizionali si rifugiarono nelle campagne e qui le lingue storiche (Bretone, Occitano, Basco, Catalano e Arpitano) divennero « Patois », le lingue dei piedi, ovvero li parlare volgare dei villani. La cultura dei nobili, degli artigiani delle città e piccoli borghesi allo stato nascente, divenne cultura di provincia o di campagna, incontrando ed amalgamandosi alle culture popolari più arcaiche (celtiche). Anche la musica naturalmente seguì questo processo ed ecco come si spiega il fatto che uno strumento musicale « classico » o « colto » come la ghironda, nato cioè in ambiente nobile ed ecclesiastico, abbia potuto divenire uno strumento quasi esclusivamente popolare nel periodo di un ciclo storico: dal Medioevo al Rinascimento.

Seguire il cammino della ghironda è un po' seguire il cammino di antiche culture nazionali travolte dall'espansionismo di un potere coloniale ma al tempo stesso è un'occasione per cogliere uno dei tanti rapporti esistenti fra la cosiddetta musica popolare e la cosiddetta musica colta, superando la riducente prospettiva che vede nella musica popolare un « altro suono » autonomo dai linguaggi di altri strati sociali. La storia della ghironda, soprattutto in Francia, è un continuo intreccio di rapporti fra musica di corte, musica da chiesa e tradizione popolare, sia urbana che di campagna.

LE ORIGINI

La ghironda nasce in ambiente ecclesiastico alla fine dell'Alto Medioevo. Originariamente lo strumento era composto da una cassa

L'area di diffusione della ghironda

di risonanza di forma piatta (a chitarra) terminante con un lungo manico. Venivano tese 3 corde poste in vibrazione da una ruota azionata da una manovella. Le corde erano modulate da sei tasti o chiavi poste sul manico. Date le dimensioni notevoli occorrevano due persone per suonare: una reggeva lo strumento ed azionava il meccanismo, l'altra agiva sulle chiavi del manico producendo la melodia. Numerose incisioni sui capitelli delle chiese romaniche francesi ed inglesi ci mostrano lo strumento maneggiato da due persone (St. John a Cirencester, Eglise De Moissac, Abbaye De St. Denis e di Boscherville). Ma è soprattutto il manoscritto conservato nell'abbazia di St. Blaise che ci mostra la forma e ci descrive l'uso dello strumento, che viene chiamato « Organistrum »: il documento francese data del IX secolo. Altre denominazioni erano in uso nel Medoievo come « sinphonia » o « chiphonia » oppure « rota ». Il termine « rota » è forse il più antico e probabilmente deriva dal celtico « roth » (= ruota) in gallese « crovth » (strumento a corda) oppure « crot » o « cruith » (irlandese). L'organum, forma arcaica di polifonia, nasce in Francia e forse anche in Inghilterra in questo periodo, probabilmente forme più arcaiche esistevano già nel Galles ed in Irlanda. All'inizio diafonico, divenne poi anche trifonico e infine polifonico.

Di qui spesso la necessità di sostituire, in mancanza dei cantori, una o più voci o tutte le voci per accompagnare le funzioni sacre, con appunto la « rota » che si chiamò allora « organistrum » o « diafonia » o « sinfonia » assumendo il nome del genere musicale che interpretava.

L'ETA' D'ORO

Nel XIII secolo la ghironda assunse la forma e le dimensioni simili a quelle attuali. In Francia il nome divenne quello di « vièle »

o « vielle a roue » (viella a ruota). Col termine di « viella » si designavano strumenti a corda suonati con l'archetto dal manico piatto e largo appartenenti alla famiglia delle viole e dei violini arcaici. La ghironda è anch'essa uno strumento concepito in questo modo solo che l'archetto con cui si sfregano le corde diventa una ruota cioè una sorta di « arco infinito » realizzando così appieno il sogno della musica medioevale che era quello di generare una melodia che fosse in continua relazione col suo principio, il « bordone », senza mai uscire dall'ambito di una certa scala, il « modo », di cui il bordone ne era il generatore ma anche il fattore limitativo. Di qui l'appoggio continuo della linea melodica sul bordone che provocava anche la necessità di un'emissione continua di suono (ruota o arco infinito, riserva d'aria nella zampogna, fiato continuo prodotto dalla respirazione circolare nelle launeddas). Dal XIII al XV secolo la ghironda visse la sua « età d'oro »: l'arte dello strumento si trasferisce dalle chiese e dai conventi nelle corti dei castelli, soprattutto in Occitania e Provenza. Lo strumento divenuto più piccolo e maneggevole fu utilizzato dai menestrelli per accompagnare i propri canti e poemi o per ritmare le danze o per corteggiare le dame. I nobili ed i cavalieri ne furono affascinati a tal punto da divenire ottimi esecutori ed anche compositori di brani musicali per ghironda. Un celebre menestrello fu Blondel, nativo di Nesle, divenuto nientemeno consigliere di Riccardo Cuor di Leone, che seguì il nobile re perfino alle Crociate.

Altri menestrelli famosi che lasciarono un notevole ricordo della loro arte furono Adam de la Halle, Adenet Jonglet; fra i nobili che divennero compositori vanno ricordati Guillaume, conte di Poitiers, Thibaud, conte di Champagne, Hugues D'Oisi, ecc.

L'apparizione dei Trovatori, nel XIV secolo, iniziò ad incrinare il prestigio dei Menestrelli che sotto l'incalzare dei temibili concorrenti si organizzarono in corporazione d'arte denominata appunto « mènestrandie » posto sotto la protezione di St. Julien. La « mènestrandie » venne riconosciuta dal Re di Francia ed ebbe statuti autonomi, privilegi, garanzie e protezioni: si arrivò al punto di eleggere persino un Re dei Menestrelli con corona e paramenti, che esercitava un potere assoluto sugli affiliati. Similmente tutti gli strumenti della « Grande Mènestrandie », e cioè flauti, violini, oboi, rebecche, tamburi, salteri ecc. dovevano servire la propria regina: la ghironda! A Parigi, sede della corporazione, esisteva una via denominata « Rue des Vielleux » (via dei suonatori di ghironda). Nel XIV sec. il nome cambiò in « via dei Giullari » ma nel 1482 ritornò ad essere « via dei Menestrelli ». La « Ménestrandie » ebbe il merito di tutelare il livello artistico dei suonatori ed al tempo stesso di avvicinare gli strati popolari alla sua arte. Il Rinascimento provocò grandi rivolgimenti intellettuali e sociali ed anche la musica subì molte trasformazioni. In ambiente colto il sistema tonale sostituì alla fine quello modale: contemporaneamente nobili e cavalieri furono trasformati in cortigiani, assorbiti dalla corte di Versailles: i nobili per mantenere il loro potere e prestigio dovevano andare a Parigi e lasciarono così dietro di sè, in provincia, la loro cultura e la loro musica. Le masse

contadine ed artigiane dal canto loro non rifiutarono questa eredità anzi seppero arricchirsene: la ghironda divenne uno strumento popolare vitale accanto alle zampogne, ai pifferi ed ai tamburi.

LA DECADENZA E LA RIPRESA

I Menestrelli, abbandonati al loro destino, divennero suonatori ambulanti di strada, nei secoli XV e XVI. Alla fine del XVI secolo risentirono anch'essi delle miserabili condizioni in cui l'assolutismo reale aveva gettato gli strati popolari. Spesso ciechi, zoppi o storpi i suonatori di ghironda vennero associati ai folti gruppi di personaggi di malaffare (« malagentes »), accattoni, mendicanti, giocolieri, ladri e saltinbanchi che infestavano le strade ed i borghi della Francia, fino dentro ai portici delle cattedrali.

Il repertorio divenne allora quello delle danze popolari, ma soprattutto delle ballate drammatiche che descrivevano le miserande condizioni in cui versava il popolo sotto il giogo dell'assolutismo sempre più corrotto ed incapace di governare. Notevoli di quel periodo le incisioni di Peter Brueghel, soprattutto quella intitolata la « Parabola dei Ciechi » che mostra come la ghironda sia divenuta lo strumento specifico del « sotto-proletariato », per usare un termine a noi familiare, vale a dire delle categorie più povere della popolazione urbana. Janot e La Rose furono due suonatori ambulanti poverissimi, ma virtuosi nella loro arte fino al punto di commuovere con la loro musica alcune delle dame della corte di Luigi XIV.

Era questo il segno di una nuova ripresa: con il regno di Luigi XV la ghironda ritornò a corte, assieme alla cornamusa (la « cabrette » o « musette ») prediletta da Lully. Il XVIII secolo vide una nuova moda diffondersi per le corti europee e soprattutto a Versailles: quella delle danze campestri ad imitazione delle feste contadine. Inoltre vi fu un ritorno, affettato, ai costumi popolari, vedesi anche il riflesso nella cultura illuminista del « mito del buon selvaggio ». La nobiltà terriera, ormai totalmente e moralmente decaduta riscopre ed imita, come ultima ancora di salvezza, i costumi dei propri servi: si organizzano feste campestri, nozze contadine, ogni buon damerino maneggia più o meno la sua ghironda « strumento pastorale »! Gli strati popolari urbani sempre più poveri si fanno più minacciosi, la borghesia vuole e può controllare lo stato e preme per strappare il potere ad una nobiltà che ormai ha finito il suo compito storico. La ghironda è nel 1700 uno dei più vezzeggiati strumenti di corte ed i liutai di Parigi non riuscendo a tenere il ritmo delle ordinazioni trasformano molti liuti rimasti invenduti in ghironde. Di qui una rivoluzione nella forma dello strumento che cambia la struttura della cassa armonica: da piatta, a chitarra, diviene bombata, a liuto, e guadagna in sonorità. Sono di questa epoca i bellissimi esemplari di ghironde intarsiate con legni pregiati e finemente decorate, che si possono ancora ammirare nei musei. I compositori del « tardo barocco » compongono concerti per ghironda e orchestra: Mozart

scrive il « Minuetto n. 2 k601 » e l'« Allemanda n. 3 k602 », Hotteterre le « Nozze campestri » e Vivaldi il « Pastor Fido ».

La ghironda ha fortuna in molte altre corti d'Europa: in Italia, in Germania, in Spagna e in Austria-Ungheria.

L'ETA' MODERNA

1789 crolla la monarchia assoluta; sparisce la nobiltà parassitaria ed i fasti ad essa legati; Napoleone spazza via la vecchia Europa e Beethoven lo celebra. Finisce la musica barocca e s'impone il romanticismo, musica borghese sopratutto tedesca. La ghironda, e la zampogna, che nel frattempo erano rimaste a pieno titolo strumenti contadini, tornano ad interpretare esclusivamente il repertorio popolare. In Francia la ghironda diviene lo strumento tipico del centro-sud (l'Occitania) soprattutto usata in Auvergne, Berry, Bourbonnais. Con la ghironda si accompagnano danze paesane: le « Bourrées », « Avant Deux », « Scottisch » ecc. La ghironda è presente però anche nel nord: Bretagna, Piccardia, Fiandra, Belgio, sia Wallonia che Fiammingo. In Italia è diffusa soprattutto nel Piemonte sud-occidentale (Valli di Cuneo, Saluzzo, Casale) ma vi sono suonatori ambulanti nelle grandi città come Torino e Milano. Rimane nell'uso popolare anche in Inghilterra, chiamata « Hurdy gurdy », e in Ungheria, detta « Takerölant ». Dopo la metà circa del XIX secolo gli strumenti popolari a bordone subiscono un lento declino: è la crisi della musica modale presso gli strati popolari. Si fa avanti la musica tonale ed i suoi strumenti più adatti a soppiantare quelli tradizionali: il violino prima e la fisarmonica poi. Questi strumenti oltre a poter imitare facilmente la musica borghese o urbana, richiedono anche una minore manutenzione.

IL REVIVAL

Ai giorni nostri la ghironda si trova presente sia come strumento tradizionale che di folk-revival nella Francia meridionale, dove assieme alla « cabrette » è un po' il simbolo della cultura occitana o provenzale. In queste regioni esistono ottimi esecutori (Claude Flagel, Bernard Blanc) e diversi liutai. In Italia lo strumento è rientrato di nuovo nell'uso specialmente in Piemonte ad opera di gruppi di folk-revival quali il « Prinsi Raimund », la « Lionetta », il « Cantovivo » ecc.

In zone come la Val Varaita e Val Grana è tornata ad essere strumento popolare che accompagna le danze di paese nelle sagre e nei festival. A Bossolasco si tengono dei corsi di musica popolare in cui la ghironda è insegnata da Bianco Michel del gruppo occitano « Bachs » e contemporaneamente in Val Varaita, a San Peyre si tiene una scuola popolare di ghironda che in breve tempo ha esaurito

tutti i posti disponibili. La rivista francese « L'escargot folk », tiene quasi in ogni numero articoli e notizie che parlano della ghironda. Liutai che costruiscono le ghironde esistono a Milano, Torino, Parma e Modena.

Anche in Belgio la ghironda sta incontrando il favore dei musicisti popolari: da segnalare innanzitutto il Festival di Nederrokkerzeel dedicato alle « Zampogne e Vielle a ruota » d'Europa, a cui hanno preso parte suonatori belgi (fiamminghi e walloni), francesi, tedeschi, scandinavi, lapponi e italiani. Il festival è nato grazie anche all'interessamento di Hubert Boone, etnomusicologo e interprete belga, che ha stimolato in questi ultimi anni il folk-revival di quelle regioni impostando un lavoro genuino attento soprattutto alla salvaguardia delle più autentiche tradizioni.

La ghironda è diventata così lo strumento principale di molti gruppi walloni e fiamminghi: « De Vlier Zunant Plankets », « Péltûs », « De Spelemannen ». Merito di Hubert Boone è di essersi interessato alla ricostruzione della grande cornamusa rinascimentale fiamminga, detta anche « Brueghеliana », poichè raffigurata spesso nei suoi quadri. Il « Takerölant » ungherese è rientrato in uso grazie al lavoro di ricerca sul campo condotto da Ferenc Sèbo. In Scandinavia uno strumento simile alla ghironda è la « Nickelharpa », conosciuta soprattutto in Svezia. E' una sorta di viola a chiavi con corde di risonanza a bordoni ma che non ha attuato la trasformazione dell'archetto in arco rifinito o ruota. Esiste in Svezia il festival annuale di Vendel dedicato soprattutto a suonatori di « Nickelharpan », di cui merita senz'altro di ricordare il nome di Erik Sahlström.

ALCUNE NOTE TECNICHE

La ghironda è uno strumento a corda composto da una cassa armonica che può essere di due tipi: a chitarra, cioè piatta, o a liuto, vale a dire più bombata. Le ghironde a cassa piatta sono dette anche « medioevali » e quelle a liuto « rinascimentali ». Dalla cassa parte un grosso manico sul quale vengono tese ed « inscatolate » le corde principali. Le note vengono prodotte mediante l'azione delle chiavi, una sorta di tasti alloggiati nel manico che avanzano a comando, modulando la lunghezza delle corde. Il ritorno delle chiavi è assicurato dalla forza di gravità, infatti passano attraverso fori quadrati ricavati nel lato inferiore del manico: quello che guarda verso terra. Le chiavi terminano all'interno del manico con un prisma triangolare che può compiere una rotazione di alcuni gradi attorno ad un perno: l'inclinazione verso le corde può essere in questo modo lievemente variata ottenendo una « accordatura » delle singole note. Può mancare il ponticello così che le corde sono sorrette direttamente dalla ruota, in alcuni esemplari si ha anche il ponticello con due serie di tacche a diversa profondità per poter escludere alcune corde dal suono. Per fare ciò occorre spostare la corda dalla tacca più profonda a quella meno profonda facendogli così « scavalcare »

la ruota. Le corde sono messe in vibrazione dalla ruota azionata dalla manovella. La manovella è di metallo fucinato mentre tutti gli altri meccanismi dello strumento, così come la cassa, sono in legno. Nel punto in cui le corde sono in contatto con la ruota viene avvolto su di esse del cotone naturale a « fibra lunga »: l'esatta scelta della qualità del cotone, nonchè la sua quantità e il modo più o meno regolare con cui le fibre vengono arrotolate sulla corda determinano la purezza del suono. Se il cotone è avvolto male, o scadente o eccessivo il suono è « gracchiante » o fastidioso.

La regolazione del cotone sulle corde è uno dei punti più delicati nella preparazione dello strumento al suono. La ruota deve essere a sua volta trattata con le apposite sostanze come l'archetto di un violino in modo da favorire lo sfregamento. Le corde sono in genere 4: la principale detta « cantarella », su cui si esegue la melodia; poi vi è un bordone « basso » alloggiato nel manico assieme alla canterella. Fuori manico si ha il bordone detto « mosca » per il suo caratteristico timbro ronzante e la « trombetta ». La trombetta è usata per sottolineare il ritmo infatti dando degli strappi sulla manovella la trombetta « canta più forte ». Tramite un chiodo alloggiato nella cordiera ed un filo « tirante » è possibile aumentare il volume della trombetta marcando il ritmo sempre più forte. Mosca e trombetta hanno ciascuna un proprio ponticello di sostegno, in fondo al manico, vicino ai piroli di regolazione. Ponticelli questi pure a due tacche per l'esclusione dal suono della corda. Esistono esemplari di ghironde con più di 4 corde: si hanno spesso due canterelle all'unisono, oppure più bordoni, od addirittura corde pizzicate con le dita. Esistono esemplari di ghironde con 8, 10 o 12 corde addirittura.

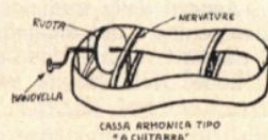
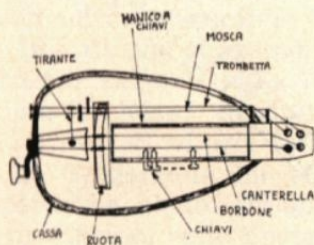
Le chiavi vanno da un minimo di 6 ad un massimo di 24, disposte su una o due file lungo il bordo inferiore del manico. Essendo uno strumento legato alla musica modale la ghironda può avere vari tipi di accordature e spesso l'esecutore deve cambiare l'accor datura al termine di un brano prima di eseguire il successivo. Un tipo di accordatura molto usata è quella « tardo barocca » vale a dire in *sol* con i bordoni alla quinta ed all'ottava basse. Le corde possono essere di budello, dette da arpa, o di metallo, dal violino.

La ghironda può essere suonata stando seduti e tenendola quindi sulle ginocchia oppure all'impiedi reggendola con una cinghia che passa a tracolla. Con la mano destra viene azionata la ruota e con la sinistra si toccano le chiavi.

La ghironda può essere usata sia come strumento solista e sia per accompagnare il canto: soprattutto ballate e racconti. Si adatta bene sia ad eseguire brani melodici, arie con scarso ritmo, sia brani di danza molto ritmici, sfruttando l'uso della « trombetta ».

Dalla metà del 1800 è entrata a far parte di piccole orchestre popolari composte di ghironde, cornamuse e fisarmoniche.

Gabrio Delfiore

Ghironda « a liuto » con quattro corde

NOTE

BIBLIOGRAFIA

La vielle historique et lutherie, « La rond des sorciers », Bierzon en Berry.

Méthode de vielle, André Dubois, Chavignolles 18300 Sancere Gigue, n. 4, 5, 7.

Escargot Folk, n. 41, 46, 51.

Dizionario della musica popolare europea, Leydi-Mantovani, Bompiani, Milano.

Hungarian folksong and folk instruments, Gyula Ortutay-Janos Manga, Corvina, Budapest.

DISCOGRAFIA

Claude Flagel, « Special Instrumental », Chant du Monde LDX 519.

« Dances de Bourgogne et Bresse », Unidisc EX 33169.

« Dances du Limousin », Unidisc EX 33171.

« Sebo Egyuttes », Sebo Ensemble, Pepita SLPX 17482 (Budapest).

« Trovatori e trovieri », Arion ARN 413.

« L'arte della ghironda », Michele Fromentau, Arion, ARN 418.

Per il Belgio segnaliamo il catalogo della « ALPHA ».

« Sahlstroms Stamman I Vendel », Svezia, Polydor 2379 103.

« Latar Fran Uppland », Svezia, Philips 6316 026.

Liutai che costruiscono la ghironda:
Giovanni Giannotti, via Baretti 17, Torino.

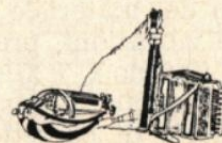
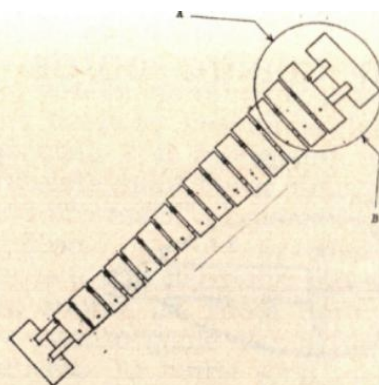
Roberto Masetti, Rua Freda 21, Modena.

Hongoblin Music, 17 The Parade, Northgate Crawley W. Sussex, RHIO 2 DT, England.

Michel Bernard, Ville-Le-Grand, Annemasse, France.

Jean Louis Ponsart, Vielleluth et vielle guitare, Vandenesse 58250, France.

Estienne Henry, Chemin Bonvent II, 1216 Cointrin, Svizzera.

Kurt Reichmann, 6000 Francoforte, Germania, Waldschmidt-Strasse 48.

(L'autore ringrazia Jean Luc Rousseau per la collaborazione ricevuta).

Le campanine

L'articolo che qui presentiamo è tratto dal fascicolo ciclostilato « Aspetti della tradizione musicale leffese: le campanine » del dicembre 1979, curato da Gian Luigi Bresciani dove vengono proposti i risultati di una ricerca svolta nella provincia di Bergamo, in particolare nella zona di Leffe. Nel disegno una vista dall'alto di una tastiera di campanine a 15 tasti.

Nella più comune classificazione degli strumenti il termine « Idiofoni » definisce quelli che, non provvisti di corde o membrane, producono il suono attraverso la vibrazione di tutto il loro corpo. Questo può essere di vario materiale, dalla comunissima pietra alle più moderne resine sintetiche.

Questi « strumenti » possono combinarsi in serie con altezze di suono diverse ed essere anche muniti di casse di risonanza per amplificarne le vibrazioni.

A secondo del materiale che li costituisce prendono il nome di:
— « litofoni » nel caso di una serie di pietre;
— « xilofoni » se formati da una serie di tavolette di legno;
— « metallofoni » quando quest'ultime sono sostituite da piastre di metallo.

Lo strumento che nell'area valgandinese è comunemente denominato « Campanine », segue questa stessa classificazione e pertanto, a secondo del materiale con il quale sono costituiti i corpi che producono le vibrazioni, prende, in una più corretta terminologia, il nome di « Litofono », « Xilofono » o « Metallofono ».

Generalmente trattasi di un « metallofono » in quanto fabbricato con una serie di barrette di bronzo, ottone o, più recentemente, di metallo di altra costituzione avente le stesse proprietà (1).

Sono ormai considerati rari quegli esemplari in cui i corpi vibratori sono in vetro. La scarsa consistenza attuale di questo materiale ne sconsiglia l'uso.

---

(1) *Volendo essere più puntigliosi, bisogna precisare che, in alcuni casi, le nostre campanine sono dei « glockenspiel ». Ciò avviene quando lo strumento, avendo i tasti in ottone o in una lega piuttosto pesante, necessita di una cassa di risonanza.*

Suonare le campane, in Valgandino, è da sempre considerata una arte e quegli abili « musicisti » che vi si cimentano vengono rispettati alla stregua di artisti.

Non si parla, naturalmente, di coloro che esercitano la professione di campanaro, ossia di colui che tira le corde dei sacri bronzi per scandire l'inesorabile trascorrere del tempo od annnunciare l'inizio e la fine di una funzione, bensì di quelli che, in occasione delle feste patronali, salgono nella cella campanaria e pestano su di una dura tastiera in legno, direttamente collegata ai batacchi delle campane, dando vita ad allegri motivi che si diffondono in ogni dove.

La Valgandino ha sempre vantato un gran numero di questi « musicisti », alcuni dei quali divenuti dei veri e propri professionisti le cui prestazioni sono ancor oggi richieste sino nelle parrocchie più lontane: essi si sono tramandati quell'arte di generazione in generazione.

La grande diffusione dello xilofono, o meglio di quello strumento che ne deriva direttamente, e che per la ragione che verrà esposta più avanti, ha preso il nome di « campanine », in questa zona, trova proprio in questo fatto la più attendibile delle ragioni.

E' infatti logico capire che non tutti i virtuosi della tastiera della torre campanaria potevano sbizzarrirsi su di essa a proprio piacimento, anche perchè a ciò era destinato un solo incaricato. Volendo anch'essi, esprimersi musicalmente, costruirono uno strumento portatile consistente in una cassetta in legno, che funge da telaio e cassa di risonanza, sulla quale è montata una serie di tasti, barrette in vetro, in successione scalare, che percosse danno un suono argentino simile a quello delle campane.

Senz'altro da qui il nome di « campanine » dato originariamente allo strumento e conservato sino ad oggi per sottolinearne la derivazione.

La mancanza di testimonianze scritte circa la conoscenza dello xilofono da parte dei valligiani dell'epoca, presumibilmente fine 1700, c'impedisce di stabilire se le « campanine » furono effettivamente dovute all'ingegno di un appassionato virtuoso o, più semplicemente, all'abilità di un attento osservatore che le costruì a somiglianza di quell'esotico strumento.

La tradizione orale sostiene la prima ipotesi, ma non si può certo escludere la seconda che risulta essere la più attendibile dal confronto dei due strumenti. Entrambi infatti presentano spiccate affinità, soprattutto per quanto riguarda i principi costruttivi ed il funzionamento. Quei primi esemplari, poi, sono del tutto simili, anche esteticamente, ad alcuni xilofoni dell'area indocinese.

La differenza sostanziale tra xilofoni e campanine dell'epoca consiste nella diversa impostazione della tastiera: nei primi era costituita da quattro file di tasti incrociati, mentre in quei rudimentali strumenti locali, da una semplice serie di otto tasti, intonati sulla dominante della torre campanaria del paese.

In un'interessante conversazione svoltasi durante un incontro musicale in una casa privata, i signori Rocco Gelmi, Gino Gelmi « Caramèla » e Luigi Gelmi « Beato » hanno così descritto le prime rudimentali campanine:

« Le campanine di un tempo erano tutte costruite in vetro. Per fare i tasti si usavano i cocci di vetro che più o meno si potevano trovare in ogni casa, oppure ci si procurava la materia prima rovistando tra gli scarti di un falegname. L'intonazione dei tasti era una operazione molto difficile che oltre ad un buon « orecchio » musicale, richiedeva tanta abilità ed una buona dose di pazienza: le singole barrette di vetro venivano a tale scopo « limate » ai bordi con quelle vecchie chiavi in ferro ormai in disuso, ed era molto facile, se non si prestava grande attenzione, rovinare in un attimo il lavoro di più ore.

Fatti i tasti si passava alla costruzione del telaio: una semplice cassetta fatta con assicelle fini, che il più delle volte ci si procurava rompendo i contenitori di frutta. Le dimensioni erano proporzionate a quelle dei tasti. Su ogni lato venivano praticati due fori per i quali si facevano passare due cordicelle, che costituivano la base di appoggio dei tasti. Ad un lato venivano annodate mentre all'altro facevano capo ad un bastoncino che, girato in un senso ne accresceva la tensione. Questa, con l'uso dello strumento e data la natura della cordicella, diminuiva dopo alcune suonate, per cui doveva essere riportata al giusto valore mediante il semplice spostamento in senso rotatorio del bastoncino laterale. Un chiodo puntato nel telaio costituiva il fermo del bastoncino di torsione (2). Avveniva pure che dopo aver ripetuto molte volte quest'operazione, un po' per l'usura ed un po' per la scarsa consistenza della cordicella, questa si rompeva e diveniva necessaria la sua sostituzione.

I singoli tasti venivano fissati ai supporti mediante una piccola goccia di « còla greèla » (la colla normalmente in uso presso i falegnami) o di « pégla » (colla di pece), ed anche in quest'operazione bisognava fare attenzione nel dosare giustamente la goccia onde non rovinare il suono della « campanina ». Spesse volte si scollavano ed allora eravamo costretti a portarci appresso una scatoletta di colla ed il necessario per scioglierla.

I martelletti erano di sughero: dei semplici tappi ai quali si applicava un piccolo manico, in filo di ferro, per la presa.

Erano semplici strumenti, fatti con i pochi mezzi che i tempi tristi ci permettevano, ma avevano un suono tanto gradevole ed allegro che ci facevano dimenticare la realtà ».

Oggi è quasi impossibile costruire campanine in vetro perchè il materiale in commercio non ha più le proprietà necessarie ed è di qualità inferiore. Non per questo la singolare tradizione leffese si è estinta; gli abili costruttori di questi strumenti si son riversati su altri materiali, prediligendo quelli metallici. Da qui il nome più appropriato di « metallofono » con il quale si possono definire più correttamente le campanine.

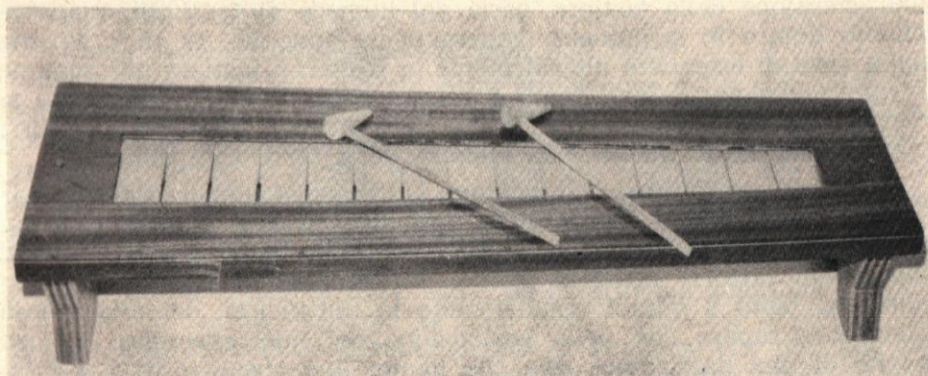
---

(2) *Alla mostra di strumenti musicali antichi e moderni organizzata recentemente dalla Biblioteca di Ranica, si è potuto ammirare un esemplare proveniente da Casnigo nel quale il bastoncino di torsione è sostituito da una ruota dentata con manicotto per l'azionamento ed il « fermo » avviene meccanicamente.*

In un primo tempo i tasti erano ricavati da verghe d'ottone, e più raramente di bronzo o rame, oggi invece, vengono utilizzate barrette di particolare lega, che hanno la medesima sonorità ma minor peso.

Son rimasti in pochi, a Leffe, a rinnovare questa tradizione. Costruiscono campanine per il proprio diletto, oppure per l'amico lontano, o per l'incallito ed incontentabile appassionato che è desideroso di disporre di una tastiera più ampia, o addirittura, di uno strumento a due tastiere, ciascuna intonata secondo una nota diversa.

Si è notevolmente assottigliata anche la nutrita schiera di suonatori dello strumento, tanto che quelli che si cimentano su questa rudimentale tastiera con apprezzabili risultati, si possono contare sulle dita di una mano.

Pezzoli Bernardo, da tutti meglio conosciuto con lo scötöm di Berbardì, è uno di essi, senz'altro il più abile e fedele alla tradizione. I martelletti, tra le sue mani, ricamano sulle campanine i motivi più antichi, quelli che il padre di suo padre già suonava: e sonade dol campanil. Ma il suo repertorio comprende anche valzer e marcette ed una lunga serie di altri motivi che bastavano, un tempo, e necessitano, oggi, a rallegrare la gente. Non v'è week-end che lui e alcuni amici non sono chiamati a « consacrare » una ricorrenza o a caratterizzare una festa. Come lui si sbizzarriscono sulla tastiera dando vita a mirabili concerti, anche i « Vapore », che vantano una grande tradizione nel suonare i sacri bronzi e le campane, « Fogn », « Félìs » e tanti altri i cui nomi contano relativamente, che hanno compreso l'importanza di custodire, avvalorare e tramandare una delle tante tradizioni che la nostra società, sempre più tesa verso il benessere ed il consumismo, sta sopprimendo.

Un esemplare di campanine, con i due martelletti in legno; lo strumento è costruito in una lega metallica nella Valgandino da Mario Confortola di Leffe.

COME SI COSTRUISCE UNA CASSETTA DI CAMPANINE

Qui accanto è ritratto Luigi « Caramèla » Gelmi mentre suona le campanine. Lo strumento che appare nella fotografia è l'ultimo esemplare rimasto con i tasti in vetro.

Intervista con Mario Confortola

Come si costruisce una cassetta di campanine?

La costruzione di questo strumento ricalca oggi, gli stessi principi costruttivi di un tempo. La scelta delle dimensioni del telaio, innanzitutto, è la prima operazione da affrontare. Esse dipendnono dall'estensione della tastiera, ossia dal numero di tasti dei quali vogliamo dotare lo strumento: generalmente sono 10, 12 15 o 17, ma nulla vieta di estendere ulteriormente la scala. La tastiera più comune è quella che ha un ambito di 2 ottave, ossia 15 tasti. Un tempo si costruivano tutte con un'estensione di 1 ottava, ossia con 8 tasti: tanti infatti erano quelli della tastiera della torre campanaria.

Vi sono altri fattori che incidono sul dimensionamento del telaio?

Sì, L'intonazione che si vuol dare alla tastiera e la qualità del materiale impiegato, nonchè le dimensioni di ogni barretta: questi due ultimi fattori, legati al primo, determinano la lunghezza maggiore del tasto e quindi condizionano le dimensioni del telaio. Può interessare sapere che nella costruzione dei miei esemplari io uso verghe di una particolare lega che hanno uno spessore di 3/3 mm. ed una larghezza di 4 cm.

Come si sceglie l'intonazione?

E' un fattore un poco arbitrario. Solitamente si sceglie il « la » oppure il « do » in quanto sono i suoni dominanti che più ricorrono tra le campane delle torri campanarie locali. Ripeto che nulla vieta di scegliere un'altra intonazione.

Come si costruiscono i tasti?

Si ricavano dalla verga in lega. La difficoltà consiste nel creare il primo tasto, ossia quello con la sonorità uguale a quella della nota secondo la quale vogliamo intonare il nostro strumento. A tale scopo si trancia una barretta di una determinata misura (di solito risulta di circa 15 cm.), e quindi si continua a diminuirne la lunghezza sinchè, percossa, dà la sonorità desiderata. Fatto questo si deve creare il tasto che percosso dà la nota corrispondente alla dominante ma di tono inferiore. Si trancia quindi una seconda barretta di lunghezza inferiore alla precedente e la si accorcia sino ad ottenere la sonorità desiderata. Così via per tutti gli altri intervalli. Alla fine si ottiene una serie di barrette che hanno una successione scalare in tono e dimensione.

Come si procede poi?

Bisogna costruire il telaio. Esso consta di 2 sostegni laterali, più o meno sagomati, in legno del tipo multistrato (che risulta garantire una maggiore solidità), e di 2 liste di legno trasversali, alloggianti nei primi, aventi spessore di cm. 2, larghezza di cm. 4 e lunghezza di poco superiore alla serie di tasti; queste, disposte secondo l'andamento scalare dei tasti (hanno, cioè, una determinata distanza l'una dall'altra ad una estremità, ed una minore all'altra, in corrispondenza delle note più acute) ne sono, in pratica, i supporti. E' importante operare in modo che i legni di supporto siano fissati saldamente a quelli laterali, in modo da formare un corpo unico e non creare, col tempo, delle vibrazioni: a tale scopo i due elementi vengono uniti tramite incastro e la saldatura rafforzata con colla. La base sulla quale si adagia la tastiera, ossia i supporti, che ho precisato hanno uno spessore di 2 cm., vengono rivestiti, per 1 cm. con una striscia di materiale spugnoso: esso ha il compito di attutire il contatto tra il legno ed il metallo del tasto, smorzare le vibrazioni pur garantendo la buona sonorità.

Come avviene il fissaggio dei tasti alla base?

E' l'operazione più delicata nella costruzione dello strumento. Un tempo ciò era fatto nel modo più semplice e immediato. Venivano praticati due fori nella barretta metallica in corrispondenza dei traversini di legno, e quindi veniva ancorata mediante due chiodi di diametro tale da lasciare un poco di gioco al tasto. Questo sistema, però, crea degli inconvenienti nel tempo; infatti le diverse condizioni atmosferiche variano la distanza tra le due liste di legno (i supporti), seppur di poco, ma di quel tanto necessario ad annullare il gioco tra tasto e chiodo, cosicchè la nota non è più così argentina, ma diviene « sorda ». Ecco perchè, prima di suonare, chi possiede uno strumento fatto in tale modo, lo scuote violentemente, al fine di ristabilire quel gioco. Io adotto un sistema che è usato anche nella costruzione dei più moderni strumenti del genere: esso ovvia a quell'inconveniente, garantisce la medesima distanza tra i tasti ed inoltre risulta molto più pratico all'atto di sostituire la striscia di spugna che si è deteriorata col continuo uso dello strumento. In pratica seguo la vecchia procedura solo su di un lato dei tasti, che rimangono così

vincolati al supporto. Dall'altro lato ottengo il fissaggio ponendo un chiodo avente il diametro pari alla distanza che desidero realizzare tr ale singole barrette, tra le stesse; la testa del chiodo le vincola al supporto, lasciandole libere nel senso in cui si possono avere le variazioni di distanza tra i supporti. Anche qui, bisogna operare in modo di lasciare un leggero gioco tra la spugna che ricopre i supporti e le « campanine ».

Quali altre operazioni si devono eseguire per ultimare lo strumento?

Si possono verniciare i tasti: questo va fatto naturalmente, prima di ancorarli ai supporti.

L'esperienza mi ha insegnato che usando un buon smalto, si ottiene una migliore sonorità se si esegue l'operazione solo da un lato. Smaltando entrambi i lati la « campanina » diviene più « sorda ». Un coperchio necessita per dare un migliore aspetto al nostro strumento, e qui ci si può sbizzarrire sulla forma. Ultima fase la verniciatura delle parti in legno. Ah, dimenticavo! Per suonare le campanine bisogna avere anche due martelletti. Un tempo si usavano i tappi di sughero. Oggi, costruendo i tasti in metallo, necessitano martelletti più solidi: per questo si ricorre ad un legno duro, che può essere la noce. Chi non ha particolare dimestichezza con uno scalpello, può ricorrere all'ausilio di un falegname. Taluni rivestono il martelletto, dalla parte che batte sui tasti, con un feltrino in cuoio. Ciò serve ad addolcire il suono e smorzarne le vibrazioni. Fatti i martelletti, lo strumento è pronto e non resta altro che incominciare a suonare.

(a cura di Gian Luigi Bresciani)

Un grande esperto delle tastiere delle torri campanarie e delle campanine: Bernardo « Bernardi » Pezzoli, qui ritratto mentre improvvisa sulla tastiera del campanile della chiesa di San Martino a Leffe. Pezzoli appartiene a una famiglia di campanari che continua la tradizione da diverse generazioni.

UNA CANZONE PIEMONTESE

Dialogo tra i dôi Imperatôr

'L TESTAMENT D' GUGLIELMO

(l'imperatôr d'ij ciò)

e d'

CICHIN GIUSEP

Sull'aria « La ragazza neutrale »

Il testamento di Guglielmo e di Francesco Giuseppe

Il testo di questa canzone, scritta in dialetto torinese, è stato ritrovato su un foglio volante di dimensioni 206 x 309 mm.

La ballata consta di quattro strofe, ciascuna di quattordici versi a rima baciata, eccettuati il settimo ed il dodicesimo che sono a sé stanti, non rimati.

La data di composizione non è indicata, tuttavia numerosi indizi ci permettono di attribuire la stesura al periodo compreso tra il maggio e l'ottobre 1915, con buona probabilità.

Nel testo infatti si parla di bastimenti « afondà durant un ann d' guera ».

Inoltre, dal contesto si evince che la Bulgaria e la Romania erano ancora neutrali (la Bulgaria entrò in guerra nell'ottobre 1915, la Romania nell'agosto dell'anno dopo), che il cannone « Berta » non aveva permesso ai tedeschi lo sfondamento delle linee francesi, che l'Italia era già entrata in guerra (j'italian ch'a son nen furlan, an fan 'n passman) e che l'esercito serbo non era ancora stato volto in rotta (fine 1915).

La canzone, come dice il titolo, è il testamento, ovviamente in chiave satirica dei due imperatori d'Austria e di Germania rispettivamente. Con il pretesto di designare i vari lasciti testamentari, essa racconta le disavventure in cui sono incorsi gli Imperi Centrali nella conduzione del primo anno di guerra.

Si parla così, tra l'altro, del-

l'enorme debito pubblico causato dalle sempre più crescenti spese belliche (da utilizzarsi, dice il testamento, per far dir delle messe dal Papa in Roma); dall'incapacità di fronteggiare la Gran Bretagna sui mari (questa impotenza viene resa efficacemente nel lascito a Bulgaria e Romania che, per rimanere neutrali, chiedono una garanzia, e questa garanzia, dice il Kaiser, sono i bastimenti affondati in Inghilterra durante un anno di guerra).

E ancora si parla della non riuscita frantumazione delle linee francesi, nonostante l'impiego del celeberrimo cannone da quattrocentoventi pollici, su cui poggiavano tante speranze dei condottieri prussiani.

E così via; Guglielmo conclude dicendo che le glorie di cui vantarsi sono rappresentate dalle batoste prese e che l'eredità per i figli è rappresentata dal piacere di leggere di queste « vittorie » sui libri di storia. Francesco Giuseppe conclude a sua volta, col dire che non sa come andrà a finire, visto che si fanno già combattere anche le donne.

Ne deduce che è necessario darsi una « regolata » e mandare al fronte anche le levatrici.

Gianni Martinetti

'L TESTAMENT D' GUGLIELMO
E D' CICHIN GIUSEP

I
Guglielmo:
Me car cusin Cichin bsogna ch'it dija
che per nojautri doui a l'è finija,
i l'ôma già la mort ch'a në sbergeira,
an mônta già la guardia fora dl'ejra;
a j'è pì gnun barbis d' dôtor ch'a fassa,
'l mônd a veul dësblè la nostra rassa,
me car Giusep a bsogna rassegnesse,
se ti it ses content,
a l'è mei ch'i fasso 'l nostr testament.
Cichin:
Guarda, Guglielmo! con nostre lande
sôma pien d' pules ant' le mutande,
la Russia, 'n testa, an lassa nen deurme,
sôma obligà
a gratè 'l cupis, sôma bin ciapà!

II
Guglielmo:
Per me l'America an fassa nen guera,
ij lasso Franssa, Russia e Inghilterra,
e 'l Belgio a l'è me ultim desideri
d' cônservemlo per me simiteri.
Cichin:
La Serbia, 'l Montenegro e l'Albania
mi ij lego tute tre a la Turchia,
l'Italia an fa gratè darè dl'ôrija,
a sarà scartà
da me testament e diseredà.

IL TESTAMENTO DI GUGLIELMO
(l'imperatore dei chiodi)
E DI FRANCESCO GIUSEPPE

I
Guglielmo:
Mio caro cugino Francesco bisogna che [ti dica
che per noi due è finita,
abbiamo già la morte che ci scruta
(e) ci fa la guardia fuori sull'aia;
non c'è nessun baffo di dottore che faccia,
il mondo vuole debellare la nostra razza,
mio caro Giuseppe bisogna rassegnarsi,
(e) se tu sei contento
è meglio che facciamo il nostro testa- [mento.
Francesco:
Guarda, Guglielmo, con le nostre mene
siamo pieni di pulci (fin) nelle mutande,
la Russia in testa non ci lascia dormire,
siamo obbligati
a grattare la zucca, siamo ben presi!

II
Guglielmo:
Perché l'America non ci faccia guerra,
le lascio Francia, Russia e Inghilterra,
e il Belgio, è il mio ultimo desiderio,
lo conservo come mio cimitero.
Francesco:
La Serbia, il Montenegro e l'Albania
li lascio tutti e tre alla Turchia,
l'Italia (che) mi fa grattare dietro l'orec- [chio,
sarà scartata
dal mio testamento e diseredata.

A due:
E 'l debit publich ij la lassôma,
per fè di' d' messe, al Papa a Roma;
le nostre flotte neuve e robuste
a saran angagià,
per la sepoltura, al Mont d' Pietà.

III
Guglielmo:
La Bulgaria e la Rumenia
a stan neutrai, ma ai veul na garanssia:
i lasso ij bastiment che an Inghilterra
i l'hai afondà durant un ann d' guera.
Cichin:
Me car cusin, quand ch'it ses partì d' [côrssa
giù per la strà d' Paris, t'has fait [n'arsôrssa,
ma a metà strà, trac!... 't ses fatla 'nt [le braje,
côn to grand canôn
da quat-sent e vint i t'has pià 'l platôn.
E intrand an Serbia maipì chërdija
d' piene na giaca e peui scapè via;
me car Guglielmo, capacitômse,
d'co l'amis Maomet
l'è piômbà 'nt ël let, a veul tirè ij caôsset.

IV
Guglielmo:
La quantità d' patele ch'i ciapôma
a son le nostre glorie ch'i vantôma,
ai nostri fieui ij lassôma le vitorie
e 'l piasì d' lesie per l'avnì 'nt le storie.
Cichin:
L'è ôra d' desse ardriss, cusin Guglielmo,
ti t'has già fina perdù 'l ciò da 'n sl'elmo,
e mi sôn a rabel parei dle cousse;
a j'è j'italian
ch'a son nen furlan, an fan 'n passman.
Se i seguitôma, peui dôva andôma?
fas già cômbate le fômne,
o a le bôñe o a le mnasse
i fas dè ardriss,
e i mando al frônt d'co le levatriss.

Dialogo tra i due imperatori

A due:
E il debito pubblico lo lasciamo
per far dire messe al Papa a Roma;
le nostre flotte nuove e robuste
saranno date in pegno,
per la sepoltura, al Monte di Pietà.

III
Guglielmo:
La Bulgaria e la Romania
sono neutrali, ma vogliono una garanzia:
lascio loro i bastimenti che in Inghilterra
ho affondato durante un anno di guerra.
Francesco:
Mio caro cugino, quando sei partito di [corsa
giù per la strada di Parigi, l'hai fatta [tutta d'un fiato
ma a metà strada, trac!... te la sei [fatta nei pantaloni.
Con il tuo grande cannone
da quattrocentoventi, hai preso la tua [lezione.
Ed io entrando in Serbia non avrei mai [creduto
di prenderne tante e poi scappar via;
mio caro Guglielmo rendiamoci conto
(che) anche l'amico Maometto
è piombato nel letto e vuol tirare le cuoia.

IV
Guglielmo:
La quantità di botte che prendiamo
sono le glorie che vantiamo,
ai nostri figli lasciamo le vittorie
e il piacere di leggerle per l'avvenire [nella storia.
Francesco:
E' ora di svegliarsi, cugino Guglielmo
hai perfino perso il chiodo da sopra l'elmo
ed io non capisco più niente;
ci sono gli Italiani
che non sono stupidi (e) mi danno un [sacco di botte.
Se continuiamo (così), poi dove andiamo?
Faccio già combattere le donne,
con le buone o con le minacce
è opportuno svegliarsi
e mandare al fronte anche le levatrici.

G. B. Micchiardi

RECENSIONI

A cura di Gian Paolo Borghi
e Giorgio Vezzani

LIBRI E RIVISTE

MONDO CONTADINO E LOTTA DI LIBERAZIONE
Resistenza in pianura (1943-45)
Cesarino Volta
Brechtiana editrice, Bologna, 1980, pp. 265, L 4.000.

Il Battaglione « Gotti » della IV Brigata « Venturoli - Garibaldi » operò in due Comuni della bassa bolognese, Malalbergo e Baricella. L'autore, oltre a descrivere le operazioni belliche di questa formazione (ufficialmente attiva dal 1944, ma operativa già dal settembre 1943), mette nel dovuto risalto il contributo contadino alla lotta di Liberazione.

La tematica è sviluppata partendo dalla constatazione che il movimento di Resistenza nelle campagne è influenzato dai grandi scioperi cittadini e passando poi ad elencare i luoghi coincidenti con le varie fasi di aggregazione e di lotta: osterie, botteghe artigiane, stalle, abitazioni rurali utilizzate come basi partigiane.

Degni di rilievo il diario della Brigata, la documentazione fotografica delle basi partigiane ed un'ampia raccolta di testimonianze della comunicazione orale (in parte tratta dall'opera « La Resistenza a Bologna. Documenti e testimonianze », di Luciano Bergonzini).

Il volume è presentato da Arrigo Boldrini (Bulow), con prefazione di Luciano Bergonzini.

PARLARSICILIANO
Carmelo Caracè
Edizioni del Riccio, Firenze, 1980, pp. 309, L. 9.400.

Un'altra pubblicazione ad ampio respiro (ma fondata su basi scientifiche) nei programmi di questa editoriale fiorentina.

Il terzo volume della collana « Regioni d'Italia » è introdotto da Ulderico Bernardi e si articola in tre sezioni.

La prima esamina la storia delle parlate siciliane e del loro processo di stratificazioni dalle origini all'ultimo dopoguerra.

Nella seconda, un'ampia antologia dialettale di poesia, teatro e vita tradizionale esemplifica anche le analisi effettuate nei precedenti capitoli.

La terza sezione, infine, comprende un vocabolarietto, nonché alcune notizie sui fenomeni fonetici e sulle strutture grammaticali delle parlate siciliane.

Puntuali, come nei precedenti volumi, i riferimenti bibliografici.

IL PUNTO
sulla poesia siciliana il teatro la canzone (24 interviste)
Salvatore Camilleri
Giuseppe Brancato Editore, Catania, 1980, pp. 103, s. i. p.

Si tratta di una serie di interviste già pubblicate in tempi diversi su « Arte e Folklore di Sicilia », rivista dell'omonimo sodalizio catanese.

Attraverso l'incontro con alcuni protagonisti della cultura nazionale e locale, il Camilleri cerca di stabilire la vitalità di alcune forme letterarie dialettali quali il teatro, la poesia e la canzone. Il quadro che emerge è, tutto sommato, vivace e non privo di spunti interessanti: molti inter-

vistati concordano nel giudicare la poesia isolana (e catanese, in particolare) in continua ascesa; manifestano inevce perplessità sull'effettivo rilancio, a livello di massa, sia della canzone che del teatro dialettale siciliano.

Tra gli intervistati ricordo Fortunato Pasqualino, Ignazio Buttitta, Turiddu Bella, Otello Profazio, Enzo D'Agata e Lydia Alfonsi.

CORSI SPERIMENTALI PER LAVORATORI « 150 ORE » ROVERETO

Anno Scolastico 1979-80
Litografia Amorth, Trento, 1980, pp. XI, 508 + 11 pp. con ill., s. i. p.

L'introduzione alla nuova dispensa dei corsi delle « 150 ore » che si tengono a Rovereto evidenzia la crisi di identità dei corsi stessi. Vi si legge, in particolare: « Diciamolo francamente: da un punto di vista amministrativo (cioè per quanto riguarda la gestione, anche politica oltre che didattica, di questi corsi) le 150 ore non ci sono più. Qualcuno ne ha avuto paura, qualcun altro non le ha mai digerite, i burocrati hanno scelto di lasciarle morire per asfissia, un po' alla volta ».

Gli argomenti trattati sono, come al solito, densi di indicazioni anche sui rapporto scuola-mondo del lavoro. Eccone una sintesi: *Noi e loro* (1969-1980): esperienze di fabbrica esposte in forma autobiografica. *La famiglia e il lavoro*: riflessioni sui nuclei familiari operai negli anni '50. *Vite rubate* (*Reparto E*): frammenti di vita rievocati da un letto d'ospedale. *La lieta stagione*: immagini dell'infanzia e dell'adolescenza. *Il bambino tra scuola e famiglia* (1920-1950): cospicuo saggio di storia sociale della Vallagarina.

SEMO ARTORNETI ST'ANNO AL MONUMENTO
Il XX giugno nella poesia dialettale perugina
a cura di Renzo Zuccherini
Comune di Perugia, (1980), pp. 14 n.n., s. i. p.

Un monumento ricorda, a Perugia, la giornata del 20 giugno 1859, quando le truppe svizzere al servizic dello Stato Pontificio commisero una lunga serie di atrocità ai danni della popolazione in lotta per l'Unità d'Italia.

Gli episodi vivono ancora nella « memoria » collettiva (da «'L Vinte Giugno 1859», di Ruggero Torelli: ... « Le donne, i pori vecchie, anch'i ciuchine / Scannonno qui demoni de l'infermo, / Nco Smitte 'l generel de gli assassine » ...), grazie anche ai vecchi artigiani, diretti discendenti delle vittime.

Renzo Zuccherini ha curato la pubblicazione ed il commento di sei poesie dialettali, ispirate variamente al XX giugno e da leggersi anche come frammenti di storia locale. Facenti parte (ad eccezione di una) di raccolte già edite in anni diversi, sono opera di noti autori perugini, quali Ruggero Torelli, Umberto Calzoni (il titolo dell'opuscolo è tratto da un verso del suo sonetto), Federico Berardi, Mariano Guardabassi, Luigi Catanelli e Roscio Malpelo.

LETTERE AL MAGO

Paolo Apolito
Liguori Editore, Napoli, 1980, pp. 200, L. 6.000.

Il mondo magico tradizionale è ormai scomparso in modo definitivo ed al suo posto è subentrata velocemente una nuova magia che — per dirla con le parole dell'autore — « ha abbandonato le brume dell'occultismo e dello spiritismo ». Alla sua affermazione hanno contribuito (e continuano a contribuire) in larga misura sia i mass media sia l'uso di un linguaggio, ad imitazione di quello scientifico, che si pone « come corpo di conoscenze universalmente apprendibili, comunicabili, diffondibili ».

Delineano efficacemente la dimensione in cui agisce la nuova magia l'analisi di lettere e di responsi, alcuni dei quali pronunciati nel corso di una rubrica televisiva trasmessa da un'emittente napoletana.

TRE DÒN E AL LÒT PAR LA VITA E PRE' LAVÓR INT LA BASA RUMÀGNA DI PREM ÈN DE' NÒVZÈNT

Protagoniste delle lotte per la vita e per il lavoro nella Bassa Romagna nel Primo Novecento
Prefazione
di Luciano Lama
CGIL, Ravenna, 1980, pp. 101, L. 2.500.

Giorgia Barozzi (Conselice 1883-1977), Olga Raccagni (S. Agata sul Santerno 1891 - Conselice 1979), Maria Camanzi (Conselice 1886): tre lavoratrici le cui storie di vita sono analoghe a quelle di tante altre donne emiliane e romagnole che si sono battute per il riscatto sociale e per l'affermazione delle leghe operaie e contadine.

Queste interviste, veri frammenti di storia politica e sociale, rispecchiano la situazione del mondo popolare nei primi anni del nostro secolo.

La lotta di classe, le condizioni del lavoro, della donna e della famiglia, la religiosità popolare, l'eccidio di Conselice (21 maggio 1890) sono i temi che risaltano maggiormente e che occorre mettere a confronto con i documenti del-

la storia ufficiale.

La pubblicazione si colloca nel quadro delle iniziative che sono state intraprese dalla Federbraccianti-CGIL di Ravenna in occasione del trentennale della propria costituzione.

Le interviste sono state raccolte da Maria Bassi, trascritte da Giuseppe Bellosi e tradotte in italiano (con testo a fronte) da Tolmino Baldassari.

QUADERNI EMILIANI

Dal n. 4 (dicembre 1979) di questa rivista di studi urbani e territoriali, segnaliamo un lucido intervento di Paolo Natali e Alessandro Sistri su « Il Centro Etnografico Ferrarese: partecipazione e pratica culturale ».

Passando in rassegna alcuni riferimenti teorici, gli autori prospettano la necessità, alla luce delle esperienze realizzate dal Centro Etnografico Ferrarese, di una ridefinizione dei concetti di cultura popolare e storia delle classi popolari, nonché di una riflessione sulla nuova figura dell'intellettuale che deve agire nell'ambito di determinate strutture operative.

ASSOCIAZIONE E PERSONAGGI NELLA STORIA DI CASTELBOLOGNESE

Edita a cura dell'Amministrazione comunale di Castelbolognese (Ravenna), la pubblicazione riflette alcuni momenti di storia, vita sociale e culturale di un paese attraverso le sue associazioni ed i suoi personaggi più rappresentativi.

Da sottolineare, tra i dieci contributi ospitati, il prezioso lavoro compiuto da Giuseppe Bellosi sui manoscritti e dattiloscritti di Giovanni Bagnaresi (1864-1945), conservati nella locale biblioteca comunale (« Prima ricognizione fra le carte di Giovanni Bagnaresi. Catalogo del materiale di interesse folkloristico e dialettologico »).

MODI DI DIRE NEL DIALETTO DI FUSIGNANO

Continua l'ammirevole impegno editoriale della Parrocchia di Fusignano (Ravenna). L'opuscolo pasquale del 1980 (25° supplemento del mensile « Echi di Fusignano ») comprende 120 modi di dire raccolti da Mario Vantangoli, ordinati in due sezioni da Antonio Savioli e trascritti da Giuseppe Bellosi.

Valido come sempre anche il criterio illustrativo, che questa volta ci dà un esempio del modo di vivere negli anni attorno al 1870.

TEATER MUDNÉS

E' un nuovo fascicolo di Euro Carnevali (Quarésma), infaticabile scrittore e poeta dialettale modenese.

« Teàter mudnés » raccoglie i seguenti atti unici e sketches editi (alcuni sono stati recentemente rappresentati dalla Scuola S. Agnese - Bellaria di Modena) ed inediti: « La vàca stimlèina » (1958), « La léngua 'd Sandroùn » (1961), « Prémma eviva e po' azidèint » (1963), « I prémm dû » (1975) e « Al fiol d' Pipàtta » (1977).

ANTIFASCISTI EMILIANI E ROMAGNOLI IN SPAGNA E NELLA RESISTENZA

Importante ricerca condotta da Luigi Arbizzani con la collaborazione di Cesarino Volta ed Antonio Zambonelli. Si tratta, in particolare, di 435 schede biografiche (edite ed inedite) di combattenti emiliani, romagnoli e sammarinesi, a cui fanno seguito una cronologia degli avvenimenti spagnoli dal 1931 al 1939 e scritti di vari autori, tra cui Pietro Nenni, Paolo Spriano e Luigi Longo.

Il volume è stato pubblicato dall'editore Vangelista di Milano con il concorso della Regione Emilia-Romagna.

CHIAMAVANO PANE IL VINO

Attraverso le vicende di una famiglia contadina Armide Broccoli ricostruisce dettagliatamente il modo di vivere, le tecniche di lavoro, le usanze e le fatiche dei contadini bolognesi all'inizio del '900.

A questa interessante testimonianza letteraria del mondo rurale è stato consegnato il premio « Terra e Vita » 1979.

[Edagricole, Bologna, 1979, pp. 371, L. 9.000].

CANTI PER GIOCARE

75 canti popolari infantili dell'Italia Centrale con proposte operative per l'educazione globale del bambino nelle scuole d'infania e nelle scuole elementari
Roberto Goitre
e Ester Seritti
Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1980, pp. 176, s. i. p.

E' un'importante dimostrazione dei contenuti educativi e delle finalità didattiche e pedagogiche del canto popolare. Questi 75 canti, con le relative proposte metodologiche pratiche, rappresetnano, al tempo stesso, un invito alla ricerca etnomusicologica nella scuola. Affermano giustamente il Goitre (purtroppo di recente scomparso) e la Seritti: « Per mezzo del canto popolare infantile si mantiene vivo il dialetto, si ricordano usi e costumi locali come storia, si aiuta il bambino ad inserirsi nel suo « habitat » linguistico-musicale naturale, nel contempo favorendo la sopravvivenza di questo aspetto del canto popolare tradizionale, quello infan-

tile, a nostro giudizio finora troppo e a torto trascurato ».

I materiali sono presentati in ordine di difficoltà testuale, di memorizzazione o d'intonazione. Utili anche i seguenti indici: alfabetico, per generi e strutture, per estensione melodica, tematico, per argomenti.

ALLEGRE COMPAGNE
Canzoni popolari e documenti della tradizione orale raccolti a Recoaro e Staro
Sergio Pianalto

Assessorato alla Cultura, Biblioteca comunale di Recoaro Terme, Recoaro Terme (Vicenza), 1980, pp. 134, s. i. p

E' un sondaggio-ricerca sugli aspetti musicali già presenti nella cultura popolare di due centri vicentini. Gli oltre novanta documenti pubblicati, in gran parte raccolti sul campo a partire dal 1976, sono costituiti da interviste, componimenti poetico-satirici e canti con relative trascrizioni musicali. La loro suddivisione in più sezioni nasce da esigenze di carattere storico che si traducono nell'esplicazione degli effetti prodotti nella tradizione orale dalla Grande Guerra, dal fascismo, dalla Resistenza e dai processi d'industrializzaizone. Importante fonte per il raggiungimento di tali finalità è Geltrude Pianalto, nata nel 1888, ex operaia nella manifattura del tabacco di Tierno (Trento).

Pur rilevando la necessità di un più dettagliato commento ai testi delle canzoni, non possiamo non apprezzare questa pubblicazione della Biblioteca di Recoaro. Ci auguriamo che la stessa istituzione pubblica si renda promotrice di altre iniziative editoriali nel settore delle tradizioni popolari.

MONDO POPOLARE IN LOMBARDIA
9. LA GRANDE GUERRA
Operai e contadini lombardi nel primo conflitto mondiale
a cura di Sandro Fontana e Maurizio Pieretti
Silvana Editoriale, Milano, 1980, pp. 446, L. 6.000

10. PREMANA
Ricerca su una comunità artigiana
Guido Bertolotti, Isa Melli, Enzo Minervini, Glauco Sanga, Pietro Sassu e Italo Sordi.
Silvana Editoriale, Milano, 1979, pp. 711, L. 7.000.

Due opere monografiche che danno un contributo notevole alla conoscenza del tessuto culturale delle classi subalterne della regione lombarda.

Avvalendosi di atti d'archivio e di fonti orali, la prima studia l'atteggiamento e la condizione del mondo popolare durante gli anni del primo conflitto mondiale. Alle pagine introduttive di Roberto Leydi, seguono i saggi di Sandro Fontana, Maurizio Pieretti e Glauco Sanga, in cui si affrontano da angolazioni diverse la problematica storica e storico-linguistica. La documentazione sulle fonti scritte (lettere di militari e di loro familiari) è dovuta Maurizio Pegrari e Maria Rendace, che hanno rispettivamente curato le ricognizioni presso l'Archivio di Stato di Brescia e l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Le fonti orali sono state registrate da diversi ricercatori, in aree amministrativamente appartenenti alle province di Bergamo, Brescia e Cremona. La loro scelta e trascrizione è stata effettuata da Sandra e Mimmo Boninelli, Giorgio Sbaraini e Floriano Soldi.

La ricerca sulla comunità artigiana di Premana è nata da una prima indagine condotta in Valsassina da Pietro Sassu, nel 1975, ed è stata poi proseguita, in équipe e a più riprese, sino all'estate del 1979. Dopo la pubblicazione di un disco (« Cantori di Premana », Albatros VPA 8372/RL) e di alcuni contributi (Cfr. « Como e il suo territorio », 4° volume della collana « Mondo popolare in Lombardia »), i risultati sono ora esposti nel loro complesso.

Pietro Sassu e Isa Melli analizzano, in due importanti saggi, gli elementi della continuità della tradizione popolare premanese alla luce anche di verifiche d'archivio. Le trasformazioni economiche, sociali e culturali in atto nella comunità sono illustrate in lavori di Guido Bertolotti (fasi di sviluppo e nuove forme artigianali), Glauco Sanga (cambiamenti dei modi di vita e loro influenze nei rapporti con la collettività), Enzo Minervini (le forme associative), Italo Sordi (oggetti e lavorazioni). Completano il volume i contributi sulla struttura urbana e territoriale di Premana (Gianni Reina e Sandro Spini), sulle feste tradizionali (Italo Sordi), sui canti (Glauco Sanga e Pietro Sassu) e sui problemi del mondo alpino (Elio Bertolina).

(G. P. B.)

I CANTI DEL MARE
nella tradizione popolare italiana
A. Virgilio Savona - Michele L. Straniero
Mursia, Milano 1980, pp. 596, L. 25.000.

Anche se la collocazione di questo grosso volume nella collana « Le strenne del mare » potrebbe far pensare ad un interesse occasionale (quello del consueto sforzo editoriale rivolto all'acquirente di fine

anno), crediamo che l'importanza di questo grosso volume vada ben oltre questi limiti e sia di grande utilità a quanti si occupano di tradizioni popolari e anche a chi voglia approfondire un argomento come quello del canto marinaro solo occasionalmente trattato in altre opere. E' una raccolta tematica, che gli auotri Savona e Straniero fanno precedere da un'approfondita introduzione, che presenta oltre 500 canti (con 81 esempi musicali e 55 illustrazioni fuori testo) elencati per regioni, cominciando da quelle costiere e dalle isole, per passare poi a quelle interne, mentre un'appendice è dedicata ai canti che riguardano battaglie, tempeste, l'emigrazione ed altri argomenti. Di ogni canto, insieme al testo, vengono pubblicati riferimenti bibliografici e discografici.

LO STRAORDINARIO E IL QUOTIDIANO
Ex voto, santuario, religione popolare nel Bresciano
A cura di Angelo Turchini con contributi di Silvana Barbi, Gian Maria Bonomelli, Ruggero Boschi, Antonio Fappani, Daniele Montanari, Giacomo Pedersoli, Walter Riolfi, Carlo Sabatti.
Grafo edizioni, Brescia 1980, pp. 441, s. i. p.

E' un vasto catalogo, fittamente documentato e illustrato da centinaia di fotografie, molte delle quali a colori, di alcuni aspetti del mondo popolare: gli ex voto, i santuari, la religiosità popolare. La zona presa in esame è quella del Bresciano, attraverso testimonianze orali e fonti d'archivio e con la catalogazione e l'analisi di centinaia di ex voto, oltre che con indagini sulle « santelle » (edicole votive), sui santuari mariani, sul culto di San Rocco e su quello dei « morti della Fossetta » (il culto relativo ai morti di peste), con una moderna metodologia grazie alla quale, partendo dall'analisi dell'ex voto è possibile cogliere i più vari aspetti della religiosità popolare. « L'ex voto — osserva Sandro Fontana nella nota introduttiva, "Il valore di una ricerca" — è un fenomeno che testimonia con grande ricchezza e fedeltà aspetti della realtà popolare tra i più autentici e più veri perché più prossimi al "mondo vitale" della quotidianità ».

MEZZADRI, LETTERATI E PADRONI
Clemente, Coppi, Fineschi, Fresta, Pietrelli
Sellerio editore, Palermo 1980, pp. 214, L. 7.000

E' un'opera importante che introduce allo studio su alcuni aspetti del teatro popolare sinora poco analizzati nella pur cospicua bibliografia apparsa negli ultimi tempi su questo tema, come, ad esempio, sul mondo mezzadrile, al quale è dedicato in particolare questo libro. All'illuminante nota introduttiva di Pietro Clemente, seguono i vari saggi: all'approfondito studio dello stesso Clemente su « I "selvaggi" della campagna toscana: note sulla identità mezzadrile nell'ottocento e oltre », fanno seguito gli interventi di Vera Pietrelli incentrato su un Almanacco senese, di

Mariano Fresta su alcuni intellettuali della Val di Chiana (tra il 1902 e il 1913) e su alcuni canti popolari, e di Mirna Coppi e Gianna Fineschi sulla condizione della donna nella famiglia mezzadrile toscana.

I CONTADINI NON PARLANO PIU'
A cura di Luciano Rondanini Felina, Ed. La Vecchia Montagna, 1980, pp. 48, s.i.p.

In questo volumetto sono raccolti i risultati di alcune ricerche svolte nel corso degli ultimi tre anni dalla scuola elementare Castel San Vitale nella zona di Carpineti e Villaprara, nella montagna reggiana. Sono presentate notizie, illustrate da diversi disegni, che riguardano tradizioni e lavori agricoli: le rogazioni, la raccolta delle castagne, delle ghiande, del grano, della canapa, con l'indicazione dei principali termini dialettali. E' pubblicato dalla tipografia « La Vecchia Montagna » che ha iniziato l'attività alla fine del 1979 pubblicando il « Lunario della vita montanara » grazie anche alla collaborazione degli animatori dell'ex Centro di Lettura di Felina, ai quali si deve la raccolta antologica di poesia dialettale « La vèta muntanara ».

GENTE NEL CANAVESE/2
Documenti di cultura popolare informazione e restituzione
Centro Etnologico Canavesano, Bajo Dora 1980
pp. 136, L. 2.500

Anche il secondo fascicolo elaborato attraverso le ricerche sul campo svolte dal Centro di Bajo Dora segue la linea editoriale tracciata all'inizio delle pubblicazioni, che consiste nella presentazione del materiale raccolto sia esso

Le rogazioni (disegno tratto da « I contadini non parlano più »).

rappresentato da documenti e immagini fotografiche che da registrazioni su nastro. Un sommario elenco del materiale pubblicato in questo numero ricorda note e fotografie sulla Banda musicale nel Canavese, un ampio repertorio delle rappresentazioni teatrali della gente di Alpette, ricordi sulla vita di partigiano di Bruno Selis raccolti al magnetofono.

BRADS

Bollettino del Repertorio e dell' Atlante Demologico Sardo

Cattedra di Storia delle Tradizioni Popolari - Facoltà di Lettere - Università di Cagliari
Numero 9, 1979-1980

In questo numero sono raggruppati diversi articoli di carattere monografico sul tema della conservazione, della produzione e del consumo della carne di maiale in Italia con particolare riferimento alle regioni della Sardegna, Piemonte, Abruzzo, Toscana, Lazio, Trentino, Friuli e Venezia Giulia.

NEW CITY SONGSTER

Vol. 16, ottobre 1980
Beckenham, Kent (England)

E' il sedicesimo volume del canzoniere inglese curato da Peggy Seeger e Ewan MacColl: come sempre offre una serie molto interessante di nuove canzoni con testi e musiche e numerose illustrazioni.

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO DELLA CIVILTA' CONTADINA DI ROLO

N. 2, marzo 1980
N. 3, 4 maggio 1980

I due numeri del Bollettino di Rolo documentano altrettanti momenti del lavoro di ricerca del Museo: si tratta di due mostre, sull'arte rolese dell'intarsio e sulle immagini della devozione popolare, qui ricordate attraverso alcuni scritti e diverse fotografie.

BARI D'ALTRI TEMPI

Edizioni Fratelli Laterza

E' una vasta serie di vecchie immagini di Bari scelte e commentate da Alfredo Giovine direttore dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi.

Un'immagine da « Bari d'altri tempi ».

A PROPOSITO DELLA VAL BORBERA

Tra ricerca storica e intervento per lo sviluppo economico

A cura di Roberto Botta

Laboratorio di Storia Sociale «'A carbuninn-a», Amministrazione Provinciale di Alessandria, Assessorato alla Montagna, Comunità Montana Val Borbera
Carrega Ligure, 1980

Il fascicolo offre diversi e interessanti contributi su questo territorio della provincia di Alessandria, che vanno dagli aspetti sociali e agricoli, fino ad un'analisi di vecchie immagini fotografiche del mondo contadino.

MINGONE DA BIBBIANO MASCHERA DI REGGIO

Ugo Bellocchi
Reggio Emilia, Tecnograf 1980

In questo estratto dalla ristampa de « La Strella Cumetta » di REF (Emilio Franceschini) curata dalla Confraternita dei Degustatori del Parmigiano-Reggiano, è pubblicata la presentazione dell'opera di Ugo Bellocchi. Insieme a notizie sull'autore del lunario reggiano pubblicato dal 1923 al 1934, Bellocchi offre un' accurata analisi dei vari

La Strella Cumetta

MINGONE DA BIBBIANO

personaggi che animavano « La Strella Cumetta » e in particolare di Mingone da Bibbiano.

É VANGÈLI SGÖND S. MATÍ

Versione di Antonio Morri in romagnolo-faentino
Clueb, Bologna 1980
Pp. 119, L. 10.000

Questa ristampa anastatica dell'edizione del 1865 del Vangelo tradotto in dialetto appare quale prima opera di una collana che ripropone una serie di traduzioni del Vangelo di S. Matteo nei dialetti italiani promosse da L. L. Bonaparte. E' un'opera di indubbio interesse soprattutto per i cultori del dialetto, che si avvale di un'introduzione di Giuseppe Bellosi. La collana è curata da Fabio Foresti al quale si deve anche un approfondito saggio introduttivo, pubblicato a parte in un fascicolo allegato al volume.

BIBLIOGRAFIA ED EMEROGRAFIA
Alfredo Giovine
Edizioni Fratelli Laterza
Bari 1980, pp. 32, s. i. p.

Oltre trecento titoli di saggi e articoli di Alfredo Giovine, direttore dell'Archivio delle tradizioni popolari baresi da lui fondato nel 1960, sono stati qui raccolti e documentano la vasta opera di ricerca e documentazione della cultura popolare pugliese. La pubblicazione appare nella collana della biblioteca dell'Archivio ed è curata da Felice Giovine e Nicola Roncone.

ARCHIVIO PER LE TRADIZIONI POPOLARI DELLA LIGURIA
Anno VII, vol. I e II, 1978
Anno VIII, vol. I e II, 1979

Con le due annate Aidano Schmuckher continua attraverso l'Archivio la documentazione sulla cultura popolare ligure: nei due volumi, oltre alle consuete rubriche di notizie e recensioni, troviamo saggi sulla poesia popolare (della zona di Arenzano), sugli exvoto della gente di mare ligure.

NUETER
Porretta Terme, giugno 1980, n. 1

La rivista semestrale del Gruppo di studi locali alta Valle del Reno, presenta un sommario come sempre assai ricco e documentato sulla montagna bolognese: in questo numero segnaliamo « Una storia di vita pavana » di Francesco Guccini, « Musica al pubblico » di Gian Paolo Borghi e Renzo Zagnoni con contributi sulle bande musicali dei « Beccavivi » e dei « Beccamorti », e l'articolo « La Pia de' Tolomei » con il quale si inizia la pubblicazione del materiale raccolto da Anna Luce Lenzi presso Agnese Lorenzini (1880-1978) portatrice di un ricco patrimonio della tradizione orale del mondo popolare.

LUNARIO DELLA VITA MONTANARA

Anche per il 1981 la tipografia «Vecchia Montagna» di Felina (RE) attraverso l'interessamento del suo ideatore Claudio Zanelli, assicura la compilazione del « Lunario della vita montanara » che tanto favorevole accoglienza aveva trovato lo scorso anno.

(G. V.)

LUNARIO
DELLA VITA MONTANARA

LANGA IERI
Ugo di Verduno
GILAS 2002, 33 giri, 30 cm.

La vita di Ugo Novo (Ugo 'd Verdûn) ha sempre avuto come epicentro le Langhe. Nato nel 1914 a La Morra, abitante a Verduno, resiste più volte al desiderio di abbandonare il mestiere del contadino per tentare una carriera artistica a tempo pieno. In questi ultimi anni si fa apprezzare dal pubblico delle sagre paesane con le sue canzoni e scenette dialettali e si avvicina anche al mondo dei cantastorie partecipando sia alle ultime « Sagre » sia alle rassegne organizzate dalla Fiera del Tartufo di Alba.

Dopo l'incisione del primo disco con due canzoni, « La mucca Barolina » e « Viva la trifula », è la volta ora del secondo, più impegnativo trattandosi di un 33 giri. Lo aiutano alcuni amici, tra cui Tino Pezzuto (canto), Battista Bongiovanni (fisarmonica) e Giuseppe Garrone (basso tuba). Ugo Novo s'incarica di presentare i 13 pezzi (valzer, mazurke, tanghi, ecc.), di esibirsi al sassofono contralto e di cantare alternandosi a Pezzuto.

Che cosa dire, in sintesi, di questo LP? Che il « liscio langarolo » di Ugo 'd Verdûn regge il confronto con quello delle orchestrine romagnole e che le « macchiette » da lui interpretate (e stampate sulla copertina del disco) ricordano le cartoline distribuite durante il « treppo » da Dario Mantovani, detto « Taiadela ».

(G. P. B.)

UOMINI E COSE DEL PAESE
Album fotografico con disco 33 giri
PALADINO IZ 5025
Realizzato dall'Amministrazione Comunale di Villalba (CL).

Le mostre sulla « civiltà contadina » sono ormai diventate una continua proliferazione: alcuni attrezzi, sequenze di immagini fotografiche, qualche documento, che poi finisce tutto, ben presto dimenticato in qualche cantina, nonostante ogni impegno manifestato. Crediamo invece che la mostra « Uomini e cose del paese » allestita a Villalba (in provincia di Caltanissetta), dal 23 dicembre 1979 al 13 gennaio 1980, avrà una sorte diversa, o almeno, sarà stata portatrice di un suo valido e particolare contributo per la documentazione del mondo popolare. Infatti, molto opportunamente, l'Amministrazione comunale di Villalba ha pensato di affidarne il ricordo a un catalogo sonoro e per immagini: si tratta di un disco microsolso di lunga durata che è l'efficace corredo sonoro dell'album fotografico dove sono pubblicate alcune delle immagini della mostra sul lavoro contadino e della vita del paese.

L'album presenta diverse fotografie, di epoche diverse, tratte dalla mostra, che documentano il paese di Villalba e il lavoro contadino: l'aratura, la mietitura, la raccolta delle fave, la battitura dei covoni di grano. Alcune immagini riguardano anche la raccolta di oggetti e attrezzi, primi documenti del nascente museo della civiltà contadina di Villalba e Vallelunga. Alle immagini, tutte opportunamente documentate da didascalie e notizie storiche, si accompagnano alcuni scritti: la presentazione dell'album fotografico e del disco è di Luigi Lumia, sindaco di Villalba, mentre Salvatore Nicosia è l'autore di due altri articoli, uno sulla mostra, l'altro sul museo di Villalba.

Il disco costituisce senz'altro la parte più interessante e importante di questo catalogo della mostra di Villalba. Presenta canti e memorie dei contadini

del « Vallone »: questa documentazione sonora delle immagini della mostra si apre e si chiude con il rullo del tamburo così come viene suonato ancora, in diverse occasioni. Il suonatore di tamburo si chiama Ciccino Favata ed ha 83 anni; alle voci di Calogero Alfano, Pietro Immordino e Giuseppe Messina sono affidati i canti di lavoro e i ricordi dei contadini di Villalba.

CAMICIA ROSSA

Antologia della canzone giacobina e garibaldina
a cura di Cesare Bermani
I DISCHI DEL SOLE
DS 1117/19 33 giri

L'antologia sonora è accompagnata dal consueto libretto allegato al disco, come sempre denso di notizie, oltre che dei testi, che si apre con una nota del curatore del disco, Cesare Bermani. Il titolo di questa nota propone subito gli scopi di questo disco che viene ad arricchire il settore già ricco della produzione dei Dischi del Sole dedicata al canto sociale: « La ricerca sul campo ha permesso l'arricchimento della conoscenza anche nel settore del canto sociale risorgimentale ». E infatti delle diverse registrazioni raccolte sul campo in epoche diverse (qui integrate da alcune esecuzioni di Franco Coggiola, Cesare Bermani, Mimmo Boninelli, Paolo Castagnino) alcune hanno offerto nuove testimonianze sul canto risorgimentale che vanno ad integrare le raccolte a stampa. E in questo, oltre che nella varietà delle registrazioni, sta l'opportunità dell'edizione di questo disco.

ORIGINAL COUNTRY BLUES

Vol. I - Memphis & Brownsville, Tennessee (1976-1978)
ALBATROS VPA 8458 33 giri.
Vol. 2 - Clarksdale, Greenville, Leland, Mississippi (1978)
ALBATROS VPA 8459 gg giri.
Vol. 3 - Flora, Canton, Bentonia, Crystal Springs, Mississippi & Bogalusa, Louisiana (1978).
ALBATROS VPA 8460 33 giri.

Mentre sembra segnare una pausa la produzione discografica dedicata alla musica popolare (documenti etnici originali e folk revival) da parte dell'Editoriale Sciascia con la ben nota etichetta Albatros, continuano invece con immutato impegno e i consueti risultati, le edizioni di dischi della collana « USA Folk & Blues » dedicati al blues. In questa nuova serie vengono presentate registrazioni originali effettuate da Gianni Marcucci tra il '76 e il '78. Ogni disco è accompaganto da un libretto con un'introduzione, i testi con traduzione e note tecniche.

A L'ENTRÉE DU TEMPS CLAIR

VERONIQUE CHALOT
MASO 010 33 giri

UN GIORNO IN UNA PIAZZA DEL MEDITERANEO

MASO 009 33 giri

Insieme a canti e musiche tratte dalla tradizione celtica, ampiamente riproposti nei suoi due precedenti dischi Veronique Chalot presenta alcune sue composizioni: anche qui si segnala come gradevole interprete e conoscitrice di diversi strumenti della tradizione popolare come il dulcimer (anche il tipo francese, chiamato « epinette des Vosges »), la ghironda.

« Un giorno in una piazza del Mediterraneo », eseguito dal gruppo Zeit, viene presentato in una collana di « folk progressivo »: un modo come un altro per aumentare il caos creato nel mercato discografico, oggi, dalla quasi totale assenza di autentici interpreti del folk revival.

ZINNANNA

MARIO DE LEO
DIVERGO DVAP 032 33 giri

SUNNY FUNNY BLUES

COOPER TERRY
DIVERGO DVAP 030 33 giri

FRONTE POLISARIO - SETTE ANNI DI LOTTA

Gruppo nazionale di canti e danze popolari « Chahid El Wali Mustapha Sayed »
DIVERGO DVAP 030 33 giri

Come sempre differenziata la produzione Divergo: accanto a un autore e interprete pugliese come De Leo, che qui presenta alcuni brani del suo repertorio che ricordano temi e sonorità conosciuti (pensiamo a Matteo Salvatore, ad esempio), proposti con musiche e arrangiamenti moderni, troviamo un singolare interprete e autore di blues, Cooper Terry, che vive in Italia, e che propone nel suo repertorio temi tratti dalla realtà italiana. L'interesse del suo canto non crediamo sia sempre assecondato dalla voce femminile che gli fa da controcanto in numerosi brani. Il disco « Sette anni di lotta », curato dal Dipartimento culturale del Fronte Polisario, si offre come documento sonoro della cultura del popolo africano attraverso l'esecuzione di musiche e canti popolari.

AL PAESE DELLA DIABLADA

LOS CALCHAKIS
ARION FARN 1094 33 giri

IMPRESSIONI DI UN SOGGIORNO IN NEPAL
DUCALE FD 353 33 giri

In queste ultime edizioni della Ducale: una consueta « fotografia sonora » con accurate registrazioni, e una serie di « impressioni », raccolte al magnetofono in Nepal, a Katmandu, lungo le strade e nei mercati, dove, è scritto nella nota introduttiva, « si propone simbolicamente il tema della Ricerca interiore . . . ».

IL CANTO DEI TROVATORI
Ensemble Guillaume de Machaut de Paris
ARION ARN 429 33 giri

MUSICA DAL MEDIOEVO AL XVIII SECOLO
ARION PARN 326/28 33 giri
Confezione con tre dischi:
MUSICA DI TROVIERI E TROVATORI
MUSICA DEL MEDIO EVO E DEL RINASCIMENTO
L'ARTE DEI FLAUTI E DELLE PERCUSSIONI DI PROVENZA

Di ben altro interesse e ovviamente più importanti e degne di essere fatte conoscere che non i precedenti dischi, sono queste incisioni pubblicate in Italia dalla stessa Ducale. Sono dischi importanti per la conoscenza delle radici della musica popolare, oltre che

per la divulgazione e l'uso di strumenti antichi come la ribeca, il liuto, il bendhir, il liuto moresco, il cromormo, la crota gallese, ecc.

« Il canto dei trovatori » presenta l'« Ensemble Guillaume de Machaut » di Parigi: è un gruppo formato da un cantante e da tre strumentisti che hanno rivolto la loro attenzione alla musica del Medio Evo ed è intitolato a Guillaume de Machaut compositore del 1300. I brani del disco offrono un panorama vocale e strumentale dei più famosi trovatori del XII secolo: Guiraut d'Espanha, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour, Raimbaut de Vaqueiras, ecc.

L'edizione in tre dischi dedicata alla « Musica dal Medioevo al XVIII secolo » appare come la necessaria continuazione del discorso iniziato dal precedente disco « Il canto dei trovatori »: qui strumenti e composizioni trovano un'ancora maggiore rilevanza, un più vasto approfondimento delle varie sonorità della musica antica e delle composizioni dei diversi autori. Le facciate dei dischi permettono un'accurata analisi dei periodi presi in esame, unitamente alle note (sui brani e sugli strumenti) pubblicate nel fascicolo allegato al cofanetto dell'« Arion ». Il primo disco (ricordiamo che ognuno viene distribuito anche singolarmente) è completamente dedicato alla musica dei trovieri e dei trovatori e presenta 18 brani sia strumentali che vocali. Il secondo presenta musiche del Medioevo (10 brani) e del Rinascimento (10 brani). Nel terzo disco, infine, troviamo 17 brani dedicati all'« Arte dei flauti e delle percussioni di Provenza ». Si tratta di composizioni, che datano tra il 1500 e il 1700, eseguite con il « flûtet », un piccolo flauto diritto a tre buchi che si suonava con una mano sola, mentre con l'altra si batteva un tamburello.

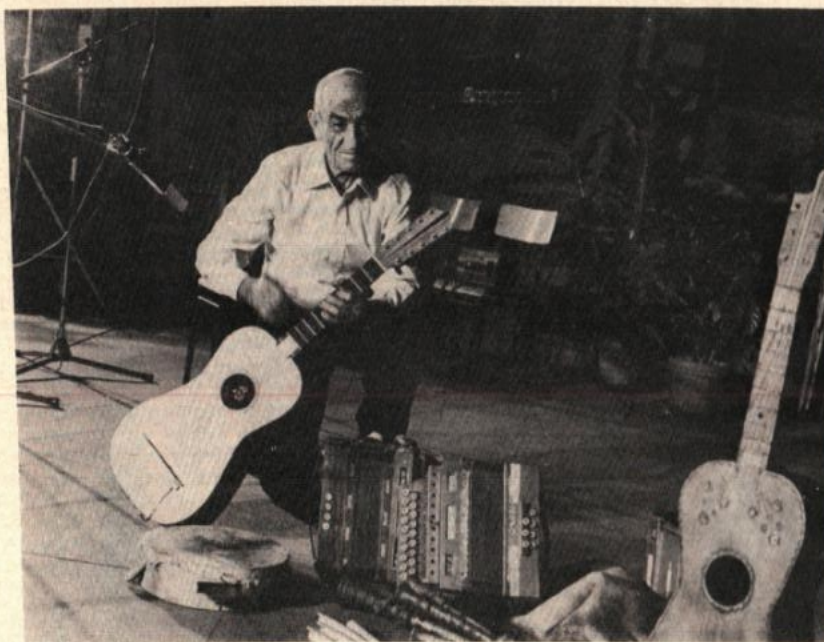
L'esecuzione dei tre dischi è affidata all'« Ensemble dei Musicisti di Provenza » formato da una decina di componenti, che si è riunito sette anni fa con lo scopo di riproporre strumenti antichi della Provenza. Quelli utilizzati dal gruppo sono circa una cinquantina, e appartengono a diverse sezioni: flauti, strumenti ad ancia, ottoni, strumenti a corde, strumenti a tastiera, percussioni.

(G. V.)

MUSICA DEI POPOLI. La prima edizione di Musica dei Popoli fu realizzata nel settembre 1979 con il patrocinio e contributo del Comune di Firenze, nell'intento di allestire concerti di gruppi musicali di tutti i continenti. La rassegna si avvale per la parte artistico - culturale della collaborazione della Società Italiana di Etnomusicologia (S.I.E.) e per la parte organizzativa del Centro FLOG per le tradizioni popolari. Il comitato tecnico-scientifico permanente è formato da: Diego Carpitella, Presidente della S.I.E. e docente di etnomusicologia dell'Università di Roma; Ivan Vandor, Direttore dell'International institute for comparative music studies and documentation di Berlino; Simha Arom, Centre National pour la Recerche Scientifique (CNRS) di Parigi; Roberto Leydi, docente di etnomusicologia dell' Università di Bologna; Guido Turchi, Accademia musicale Chigiana, Siena, Luciano Berio, compositore, IRCAM Firenze.

Nel settembre 1979 la rassegna propose: la musica tradizionale di alcuni paesi del Mediterraneo; musicisti e danzatori dell'India; danze rituali indonesiane.

La successiva rassegna « Africamusica », di carattere monografico, (aprile '80) vide numerosi gruppi di quel continente: Gana, Nigeria, Burundi, Somalia, Malì, Congo. Musicisti che poi replicarono i concerti a Milano, Roma, Bologna, Como, Certaldo, sempre con un grande concorso di pubblico.

Dal 3 al 9 ottobre, nel Cenacolo della Basilica di S. Croce, si è svolta la 3ª edizione di *Musica dei Popoli*. In programma: musica tradizionale del Laos, Giappone, Turchia, Algeria, Argentina, Australia, Occitania, oltre a gruppi strumentali e vocali della Campania, Calabria e Toscana. Sono intervenuti solisti come Talip Ozkan, interprete della musica tradizionale della Turchia; l'orchestra e i danzatori giapponesi « Ga-

Firenze, ottobre 1980: nella fotografia del Centro FLOG di Firenze un'immagine della rassegna « Musica dei popoli » ritrae un suonatore di chitarra battente della Calabria.

gaku ». Per la prima volta in Italia era presente nella rassegna l'orchestra andalusa di Tlemcen, « El Mouahidya », una delle più note dell'Algeria. Fuori programma, una performance di un gruppo aborigeno australiano « Aborigen Dance from East-Arnhem Land » con i loro caratteristici strumenti (didjeridu, boomerang, canto).

La tradizione musicale del nostro paese era rappresentata da alcuni strumentisti della Calabria (zampogna, organetto, chitarra battente, flauti doppi, tamburelli e canto); dai «Cardellini del Fontanino», rappresntanti della polivocalità del Monte Amiata; dalla Paranza di Somma Vesuviana » (tarantelle, tammurriate, fronne 'e limone).

Tutti gli spettacoli sono stati ripresi, in accordo con la Regione Toscana, nei Comuni di Borgo S. Lorenzo, Barberino Mugello, Certaldo e Pistoia.

DONNA E LAVORO CONTADINO NELLE CAMPAGNE ASTIGIANE. E' il tema di una mostra allestita a cura degli Assessorati alla cultura della Regione Piemonte e del Comune di Asti, dal 16 maggio al 31 ottobre, alla Certosa di Valmanera di Asti. La mostra era suddivisa in diverse sezioni: ciclo della vite, ciclo di lavorazione dei latticini e della canapa, la condizione femminile negli ex-voto. Audiovisivi riguardavano le problematiche della donna nelle campagne e le feste tradizionali (il Maggio) e l'utilizzo del tempo libero. Un'altra sezione riguardava proposte per la costituzione di un Centro di documentazione.

APPUNTAMENTO CON LA MUSICA POPOLARE. A Correggio, dal 23 agosto al 9 settembre, organizzati dagli istituti culturali, dal Teatro Asioli e dall'ARCI, hanno avuto luogo concerti di musica popolare con l'intervento di gruppi italiani e francesi: Lyonesse, Prinsi Raimund, I suonatori della Valle del Savena e Melchiade Benni, la Banda di Correggio, La Puddica, il Gruppo emiliano di musica popolare, e il Paotred Termaji. E' stata inoltre realizzata una mostra fotografica sulle origini del violino, nella Galleria del Palazzo Principi; la mostra era stata allestita da Pietro Bianchi con la collaborazione fotografica di Tom Cossolo e documentava i diversi tipi di strumenti ad arco, di varie epoche e paesi.

INCONTRI CON LA MUSICA. Il Comune e la Biblioteca di Bagnolo in Piano, durante il mese di maggio, hanno presentato al Teatro Gonzaga una serie di spettacoli musicali tra i quali uno era affidato al Coro popolare di Frassinoro diretto da Marco Piacentini.

INCONTRI CON LA MUSICA POPOLARE IN ITALIA. Il Comune di Fusignano e la Società italiana di etnomusicologia hanno presentato una serie di incontri con la musica popolare: il 26 aprile, concerto con il Gruppo di Resia (Udine) con musiche e danze del Friuli, e con il Gruppo di Pontedecimo (Genova) con trallalleri introdotti da Edward Neill; il 10 maggio, introdotto da Tullia Magrini, concerto con il Gruppo di Petriolo (Macerata) con musiche vocali e strumentali delle marche, e con i Bruschi della Val d'Idice (Bologna) con ballate polivocali emiliane; il 24 maggio, introdotto da Remo Melloni, concerto con le sorelle Bettinelli di Ripalta Nuova (Cremona) ed esecuzioni del gruppo bandistico di Mezzani (Parma) « Concerto Cantoni ».

STECCHETTI & C. E' il titolo della rubrica che va in onda da Punto Radio Bologna (87,750 MHz) il sabato dalle ore 13 alle 13,30 e che si occupa, tra l'altro, di vita tradizionale contadina, feste calendariali, giochi (i tarocchi), canzoni e spettacoli popolari, poesia dialettale. Condotta da Giampaolo Ferraresi, Cesarino Volta e Gian Paolo Borghi, si avvale della collaborazione del coro delle mondine di Corticella, di Armide Broccoli, Enrico Bonazzi e Daniela Valentini.

RICERCHE STORICO-ANTROPOLOGICHE: COMMITTENTI, RICERCATORI, DESTINATARI. ALCUNE ESPERIENZE A CONFRONTO. Su questo tema si è svolto il 25 ottobre alla Fondazione Basso di Roma un incontro seminariale con la partecipazione di Tullio Ajmone, Nicola Gallerano, Sandra Puccini, Tullio Seppilli.

5ª MOSTRA MERCATO INTERNAZIONALE DELLA ZAMPOGNA. Si è svolta a Scapoli il 20 luglio. La quinta edizione della Mostra mercato ha visto l'interveno degli artigiani che hanno esposto i loro strumenti. Ha avuto luogo anche una mostra fotografica sulla zampogna con la proiezione di un audiovisivo sui costruttori e di documentari. Al concerto hanno partecipato anche esecutori stranieri fra i quali Petre Atanasovski e i violinisti di Creta.

DIABLERIES. E' una rassegna su « il diavolo nello spettacolo e probabilmente . . . altrove », coordinata da Franco Del-

l'Amore, organizzata dalla Cooperativa culturale « Il grillo parlante » e dall'Assessorato dei servizi culturali del Comune di Cesena, che ha visto la presentazione di « azioni di strada », proiezioni di film e documentari. Questa seconda edizione di Operazione fantastico » ha visto inoltre, a cura del Centro di ricerca sulla cultura orale e materiale « Il mondo alla rovescia » di Cesena, la pubblicazione di una raccolta di racconti popolari fantastici intitolata « Diavolo e poveri diavoli ».

ALLA RICERCA DEI CEREGHINO CANTASTORIE IN FAVALE. E' un volume presentato a Genova il 13 novembre dall'Assessore provinciale alla cultura Silvio Ferrari, con l'intervento di Massimo Quaini e di Edward Neill; sono stati inoltre proiettati i filmati « Genova alla finestra » e « Alla ricerca dei Cereghino cantastorie girovaghi ». La manifestazione si è ripetuta il 22 novembre a Favale di Malvaro e a Chiavari (il 29).

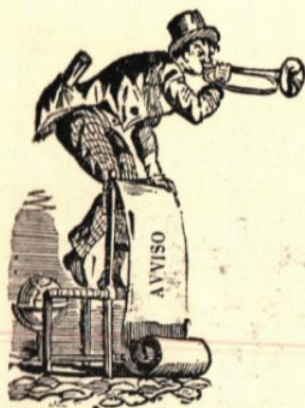
CONVEGNO DI STUDI SU FRANCESCO BALILLA PRATELLA. A Lugo, il 14 e 15 novembre, in occasione del centenario della nascita di Pratella, un convegno ne ha ricordato le varie attività in campo musicale e quale ricercatore di musica popolare. Su quest'ultimo aspetto dell'attività di Pratella sono intervenuti, tra gli altri, Roberto Leydi, Tullia Magrini, Luigi Lombardi Satriani, Marcello Conati, Giuseppe Bellosi.

INCONTRO COMPAGNIE DEL MAGGIO. Si è svolto a Lucca il 22 novembre ad iniziativa del Centro Tradizioni Popolari di Lucca un incontro delle compagnie del Maggio che hanno partecipato alle rassegne di Gragnanella: erano presenti insieme ai responsabili delle varie compagnie toscane anche i direttori delle compagnie reggiane e modenesi di Costabona e Frassinoro. Scopo dell'incontro la compilazione di un calendario delle manifestazioni del prossimo anno con l'indicazione degli spettacoli in Toscana e in Emilia.

CONVEGNO SUL DIALETTO. Si è svolto a Bibbiano (RE) il secondo convegno sui dialetti d'Italia sul tema: « Il dialetto: una lingua ». Per l'occasione è stata presentata la ristampa di tutte le annate del lunario reggiano « La Strella Cumetta », stampato dal 1923 al 1934, curato da Emilio Franceschini ideatore del personaggio di Mingone da Bibbiano.

CORSI DI ORGANETTO E DANZA. Il Teatro Comunale di Pistoia (C.so Gramsci 127) ha iniziato dal mese di dicembre corsi di organetto diatonico, con la durata di sei mesi. In collaborazione con la Scuola comunale di musica dal 9 al 14 dicembre si è tenuto un seminario introduttivo sulla danza popolare. Altri seminari: dal 19 al 25 gennaio, sui balli dell'Appennino tosco - emiliano; dal 10 al 14 febbraio sulle danze del Piemonte.

LA RICERCA FOLCLORICA. Il primo degli incontri con la cultura delle classi popolari (che continueranno anche in gennaio '81) si è svolto il 24 novembre con l'intervento di Italo Sordi che ha presentato un filmato sul Carnevale. Gli incontri sono organizzati dal Centro culturale della Fondazione Francesconi di Fusignano (RA).

FESTA BRETONE. Il Centro culturale di P.le Abbiategrasso, in collaborazione con Radio Popolare, ha organizzato il 13 dicembre presso l'Auditorium di via Dini una « Festa bretone » in occasione della mostra fotografica « Bretagna oggi », con la proiezione di audiovisivi, danze ed esecuzioni del gruppo « Celtag ».

Con il prossimo anno,
«Il Cantastorie» uscirà quale supplemento
alla rivista « Reggiostoria »,
in quattro fascicoli trimestrali,
che saranno raccolti a fine anno
in un'apposita copertina data in omaggio
agli abbonati e, su richiesta, ai lettori.
Invitiamo i collaboratori e i lettori
a continuare a sostenere la nostra
iniziativa in favore della cultura popolare.

Abbonamenti 1981

Reggiostoria, ordinario	**L. 6.000**
Reggiostoria con supplemento Il Cantastorie	**L. 10.000**
1 fascicolo dall'1-1-1981	**L. 1.500**
Con supplemento Il Cantastorie	**L. 2.500**
Il Cantastorie	**L. 4.000**
1 fascicolo	**L. 1.000**

E' inoltre previsto un abbonamento sostenitore a Reggio Storia e Il Cantastorie per L. 15.000 che prevede in omaggio il disco « I Cantastorie Padani ».

Versamento sul c/c postale 10147429 intestato a IL CANTASTORIE c/o Vezzani Giorgio, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia.

Luglio - Dicembre 1980 L. 2.000